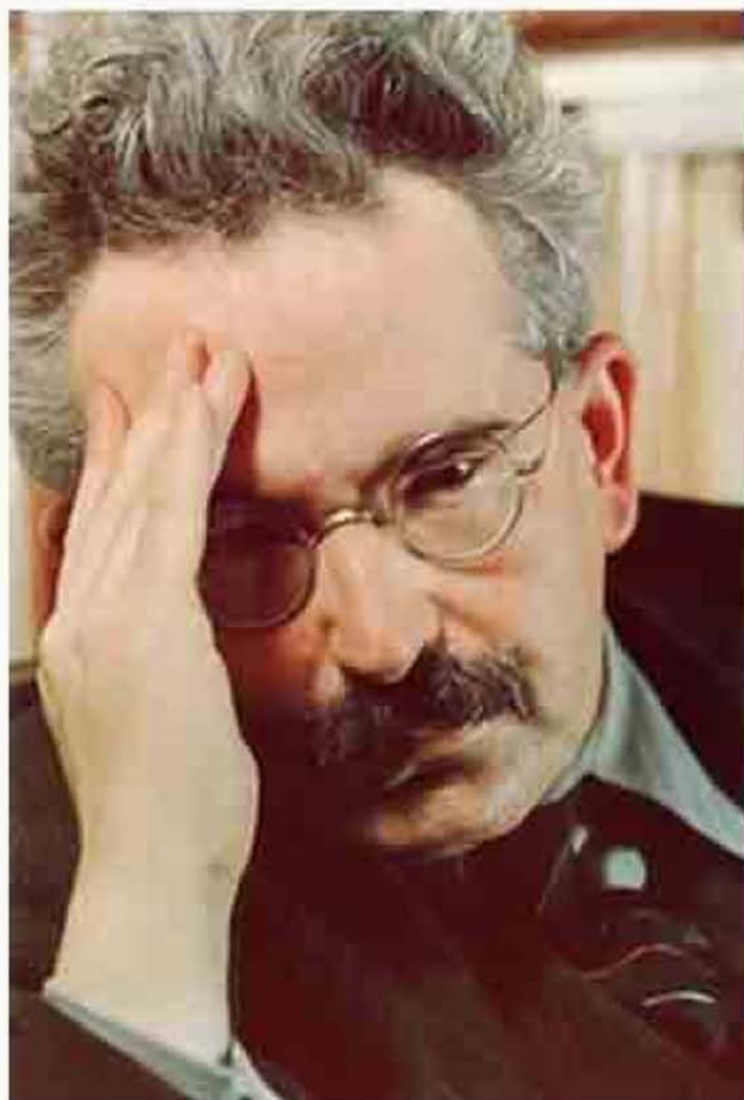
نشانه ای به رهایی

مقاله های برگزیده

والتر بنیامین

بابک احمدی



نشانه‌ای به رهایی:

زندگی، آثار و اندیشه‌های والتر بنیامین

«... همچون کسی که در یک کشتی شکسته،
از تیرکی در حال سقوط آویزان شده باشد. اما
شاید او از آنجا نشانه‌ای به رهایی را باز یابد.»

(از نامه‌ی بنیامین به گرشوم شولم،
۱۷ آوریل ۱۹۳۱)

والتر بنیامین یادآور اندیشه‌گران رنسانس است. ذهنی فرهیخته داشت، رها از هر گونه تعصب که تنها سودای جستن حقیقت را می‌شناخت. دانشی گسترده در زمینه‌های گوناگون حیات فکری دوران خویش را با هوشی انکارناکردنی بهم‌آمیخته بود. آثارش گستره‌ی دانش و هنر زمانه‌ی ما را از فلسفه، تاریخ‌نگاری، جامعه‌شناسی و تاویل اندیشه‌ی دینی تا نقد ادبی، سیاست، نقاشی، عکاسی و سینما دربرمی‌گیرند. او به‌معنای دقیق واژه «نخستین تاریخ‌نگار عقاید» بود و راه را برای «کالبد شکافی تاریخ فرهنگی اندیشه» گشود. جامعیت اندیشه‌ی او چنان خیره کننده است که

سخن سوزان سونتاگ را همواره بــه یــادها می‌نشانــد : «بنیامین واپسین اندیشه گر بود[1] .»

ده سال پس از خودکشــی غم‌انگیز بنیامین، شهرت او میان انــدیشمندان آلمانی آغاز شد . هانا آرنت او را «مقتدرترین نثرنویس و برجسته‌ترین ناقد ادبی معاصر آلمان» نامید ، برتولت برشت مــرگ او را چونان «نخستین ضایعه‌ی جبران ناپذیری که نازیسم بر پیکر ادبیات آلمان وارد آورد» ارزیابی کرد وارنست بلوخ او را «مهمترین بیانگر اندیشه‌ی نــوین» خواند[2]. در دهه‌ی اخیر برگردان آثار بنیامین به‌زبان‌های بسیاری منتشر شدند و شهرت او از مرزهای آلمان فراتر رفت . علت بازیابــی آثار و اندیشه‌ی او چه بود ؟ پیامدهای جنبش پیشروی دانشجویی در دهه‌ی ۱۹۶۰ ؟ شهرت دیگر اندیشه‌گران «مکتب فرانکفورت» (به‌ویژه هربرت مارکوزه) که نام بنیامین بهررو با نام آنــان همراه شده ؟ نیاز انــدیشمندان بــه کشف تبارنظری و اندیشه‌گون «نوگرایی» ؟ نابسنده بودن تحلیل‌های استوار بــه ماتریالیسم تاریخی وضرورت دستیابی به‌مباحث فکری نوینی که درعین‌حال باما رکسیسم بیگانه نباشند ؟ به‌هردلیل، آثار بنیامین به‌سرعت درزبان‌های گوناگون منتشر

1_ Sontag. S: «The Last Intelectual.» in: *New York Review of Books*(12, October, 1978) pp.75_76.

۲ــ نگاه کنید به :

Arendt.H: *Men in Dark Times*, London, 1968.

مقاله‌ای ازاین کتاب که به‌بنیامین اختصاص دارد ، در واقع پیشگفتاری است که هانــا آرنت به اشراق‌ها (نخستین مجموعه‌ی مقالات بنیامین به‌زبــان انگلیسی که هانا آرنت ویراستارآن بوده است) نوشته :

Benjamin, W: *Illumination*, London, 1970.

و نیز نگاه کنید به:

Adorno.T.W, Bloch. E, Rychner.M, Scholem.G: «Erinnerungen an Walter Benjamin.» in: *Der Monat* No. 18 (1966), pp.35_47.

شدند و عقاید او تاثیری انکارناکردنی برتکامل مباحث نوین نهادند. هر چند هنوز هم ارزش نظریاتش درمورد «زبان» یا اهمیت بحث او درمورد «شناخت آیینی» دانسته نشده، اما آثاری که در نقد ادبی، سینما وعکاسی نوشته به‌دقت مورد بحث، سنجش ونقادی متفکرین معاصر قرار گرفته است. گذشته از همه چیز روش خیره‌کننده‌ی بنیامین در بررسی آثار فکری گذشته، همچون مهمترین دستامد «اندیشه‌ی انتقادی» سال‌های میان دو جنگ به‌جا مانده است. تئودور آدورنو یگانه شاگرد، دوست نزدیك و نخستین ویراستار آثار او دراین مورد نوشته: «تاثیر بنیامین برخواننده به تاثیر یك آفریننده‌ی حقیقت همانند نیست بل همچون نیروی تکان‌دهنده‌ی کارکسی‌است که می کوشد حقیقت را از راه مفاهیم حفظ کند. گویی اندیشه‌ی او خودرا به‌ابزاری بی‌همتا برای شناخت بدل کرده وحقیقت‌نشان خود را برآن زده است[3].» دردوران سلطه‌ی فرهنگ گفتاری و نوشتاری آثاربنیامین یکه وبی‌همتایند، زیرا ما را از راه تمثیل وتصاویر ونه ازراه «فرهنگ تصاویر» یا تفسیر زبانی آن‌ها به‌اندیشه وادار می‌کنند[4]. می‌توان نوشته‌های بنیامین را «تاریخ‌های مصور اما بدون عکس وتصویر» نامید. تماشای مجموعه‌ای ازعکس‌ها (هرچه می‌خواهد باشد، برگزیده‌ای از تصاویرنخستین جنگ جهانی یا مجموعه‌ای ازتصاویر گذر یك رودخانه، ازسرچشمه تا دریا، ازمیان شهرها، روستاها وکشتزارها) اندیشه ونیروی خیال پردازی ما را بیدار می‌کند، بی‌دخالت زبان نویسنده امکان بنیان اندیشه‌ها وعقایدی را توسط خود ما می‌دهد و زبانی ذهنی وتفسیری برای ما ایجاد می‌کند، به‌همین شکل آثار بنیامین نیز توان «مکاشفه‌ی ذهنی» را در ما تحقق می‌دهند وبه‌یاری واژگان وجملاتی که هرچند باهمان نحو

3_ Adorno. T.W: «A Portrait of Walter Benjamin» in: *Prisms*, London 1967, P.229.

۴_«آثار والتربنیامین‌دیدنی‌ترین نوشته‌های فلسفی‌هستند»،
Rabinbach.A: «Critique and Commentary» in: *New German Critique*, no 17 (1979), P.11.

آشنای زبــان بیان می‌شوند اما از هرگونه تصویرسازی قالبی و کلیشه‌ای گسسته‌انــد، نیروی تصور ذهن مــا را شدت مــی‌بخشند. نثر بنیامین در پی تحمیل هدفی از جانب نویسنده (به مثابه‌ی نثری اقتدارگرایانه) نیست، بل، در جستجوی امکانی است تا خواننده خود تبدیل به نــویسنده شود؛ یعنی بی‌وقفه، در کار خواندن متن، معنا را بیآفریند. به این هــدف نگارش تنها رولان بارت باروشی جدا از روش بنیامین دست یافته است.

زندگی

«آیا از ماست او؟ نه،
دستامد هردو قلمروست طبیعت بازش...»
(راینرماریا ریلکه: ترانه‌های ارفه ۶/۱)

والریــو آدامی تصویری از والتر بنیامین کشیده که امروز با نــام ایتالیایی خود مشهور شده است: *Ritratto di Walter Benjamin* ، در این پرده، بنیامین را می‌بینیم که درمحیطی ناآشنا وتیره، سخت درهــم و شلوغ، محوشده‌است.[5] تمثیلی زیبا؛ نمایشگر زندگی بنیامین ویادآور جمله‌ای از خوداو: «زیــرا تنها در آن‌سو، در روشنایی کامل، رویا می‌تواند با بخشایش تام به یاد آید.[6]»

والتــر بنیامین به سال ۱۸۹۲ در برلین و در میان خانــواده‌ای از طبقه‌ی متوسط به‌دنیا آمد. پدرش تاجرآثار هنری بود. مردی یهودی و با فرهنگ

۵ـ این پرده را می‌تــوان درکتاب ژاك دریدا به نــام حقیقت درنقاشی دید:

Derrida. j: La Verite En Peinture, Paris, 1978, P.201.

6_ Benjamin. W: *Reflection* ,New York, 1978, P.62.

این کتاب دومین مجلد ازمجموعه‌ی مقالات بنیامین به انگلیسی است که هانا ــ آرنت ویراستاری کرده است. اما آرنت پیش از انتشار ایــن کتاب درگذشت.

اما تندخو و خشن که «به‌تدریج دوستانش را ازدست داد و خود را درجهان تنها یافت.» مناسبات بنیامین با پدرش یادآور رابطه‌ای است کـه فرانتس کافکا با پدر خویش داشت. هنگامی‌که بنیامین درآغاز مقاله‌ی مشهورخود درباره‌ی کافکا، داستان داوری و پدری‌که به‌ناگاه بـه‌قصد ادب‌کردن پسر خویش از بستر بر می‌خیزد را به یاد می‌آورد، انگـار تنها خاطـره‌ی تلخ برخوردهای تند وخشن پدر خویش وجمله‌ی مشهور فئودور داستایفسکی— که پس از کافکا خود را بیش ازهمه به او نزدیك احساس می‌کرد — دراو زنده شده است: «می‌دانی نفرین پدری چیست؟ مُهر خانوادگی.»

درآمـد پدرکم نبود وبنیامین درکودکی با فقر آشنا نشد ، امـا بیماری را خـوب شناخت همواره بدنی رنجور داشت و از بیماری‌های بـی‌شمار خویش می‌نالید.[7] در دبیرستان رشته‌ی‌ادبیات وآموزه‌های انسانی دابر گزید، سپس در دانشکده‌ی‌فرایبورگ فلسفه‌وادبیات را دنبال‌کرد ودرفعالیت‌های سیاسی و دانشجویـی شرکت نمود. در نخستین سال جنگ (۱۹۱۴) بـا گـرشوم‌شولم (گرهارد) آشنا شد وپیونـد دوستی عمیقی میان‌آنان ایجاد گردید. شولم یك متاله یهودی بود که علیرغم جوانی پژوهش مفصلی در مورد تاریخ یهودیت، تورات، تلمود و فرقه‌های‌گوناگون دینی واجتماعی یهودیان انجام داده بود (و امروز به‌عنوان نویسنده‌ی‌کتاب مهمی در مورد آیین کابالا مشهور است.)شولم‌از دیدگاه سیاسی خواهان استقلال‌یهودیان و در عین حال یـك آنارشیست بود . بنیامین به دلیل دوستی با شولم با ادبیات‌کهن یهودی، خاصه با آیین‌کابالا آشنا شد و بـاورهای «کابالایی» نشانی نازدودنی بر اندیشه‌ی او نهادند، چنانکه خواننده‌ی همین مجموعه‌ی کوچك مقالات بنیامین خواهد دیدکه «مسیانیسم» (اندیشه و باور به ظهور مسیح موعود) تا چه حد تعیین‌کننده‌ی شالوده‌ی فکری او بوده است.

والتر بنیامین رشته‌ی دانشگاهی خویش را در مونیخ پی گـرفت. آنجا با

۷ــ شرح‌کودکـی او را می‌توان در نوشته‌ای درخشان یافت، یگـانه متنی که چونان «زندگینامه‌ای‌خود نوشته»ازاو به‌جا مانده‌است: سال‌های‌کودکی در برلین، حدود ۱۹۰۰. این اثر که درمیانه‌ی دهه‌ی ۱۹۳۰ نوشته شده ده‌سال‌پس‌ازمرگ بنیامین یعنی در ۱۹۵۰ برای نخستین‌بار منتشر شد.

راینرماریاریلکه آشنا شد (ریلکه تا دسامبر ۱۹۱۵ درمونیخ اقامت‌داشت و مشهور است که چهارمین‌قصیده‌یاسوگنامه‌ی دینو را دراین شهر سروده است) بنیامین به یاری شاعر با ادبیات نوین فـرانسه، جنبش‌سمبولیست‌ها، اشعار استفان مالارمه و به ویژه پل‌والری آشنا شد و والری تا پایان عمر همچنان شاعر محبوب او باقی ماند.[۸] از سوی دیگرنگرش عارفانه‌ی ریلکه،بنیامین را سخت تکان داد ودر بیست‌سالگی معنای «مکـاشفه‌ی زمینی» را احساس کرد.(مکاشفه‌ای که‌هیچ‌جا درخشان‌تر از قصیده‌ها یا سوگنامه‌های دینو بیان نشده است.) سال‌هایی که درفرایبورگ و مونیخ بر بنیامین گذشتند، بهترین ایام زندگی او به حساب می‌آیند. شادی جـوانی، بی‌خیالی ورهایـی از «دغدغه‌ی مالی» باعث می‌شدندکه دانشجوی جوان ایام خود را در رویا، تفکر «و اندکی بحث با دوستان» بگذراند. این‌سال‌ها بنیان اندیشه‌ی اورا پایه نهادند. درمونیخ با یك‌همدرس جوان خود به نام دورا پولاك‌ازدواج کرد، اما پیوندمیان‌آنان سست بود. درسال‌های بعد دور از یکدیگرزندگی کردند و عاقبت در سال ۱۹۳۰ برای همیشه از هم جدا شدند. بنیامین از دورا پولاك یك پسر داشت که چندان زنده نماند تا سروکارش به آشویتس یا داخائو بیفتد. پس از ازدواج با دورا پولاك زوج جوان به برن رفتند و در این شهر با ارنست بلوخ آشنا شدند. بلـوخ نیز همچون بنیامین‌شیفته‌ی مناسبت میان‌آیین‌های دینی و زنـدگی اجتماعی بـود. او تازه از نگارش «روح ناکجاآباد آسوده‌شده بود واینك درمورد تاثیر «آرمانشهر»براندیشه‌ی نوین و سامان‌بندی اجتماعی می‌اندیشید. پیداست که بنیامین جوان با آن گرایش شدیدی که به «کابالا» و «مسیانیسم» داشت تاچه حد اصول فکری ارنست بلوخ را به‌عقاید خود نزدیك‌احساس کرد. درهمین‌واپسین‌ایام‌جنگ او‌ازطریق‌بلوخ بافلسفه‌ی هگل‌آشنا شد وبرای نخستین‌بار نظریه‌ی داستان

۸ــ ریلکه نیز پل والری را ستایش می‌کرد، پاره‌ای از اشعار اورا بـه زبان آلمانی برگردانده بود و در نامه‌ای به‌خانم نولکه دوست نزدیکش نـوشته بود (۱۲ فوریه ۱۹۲۳): «در حال ترجمه‌ی‌اشعار پل‌والری هستم‌که همواره‌احساس کرده‌ام نزدیکترین شاعر از میان شاعران این نسل به من است.»
Rilke.R.M: *Letters to Frau Gudi Nolke*, London, 1955.P.71.

اثر گئورگ لوکاچ را مطالعه کرد (واپسین اثری که لوکاچ به‌عنوان یک هگل‌گرا نوشته‌است). به‌هررو، تاثیر اندیشه‌ی بلوخ و باور او به امید (همچون تجلی آنچه‌که امروز به صورت توان یافت می‌شود در آینده، یا به بیان بعدی خود بلوخ تحقق فردایی «نه‌هنوز امروزی») اطمینان بنیامین به‌درستی باورهای «مسیانی» خود را بیشتر کرد. در سال‌های بعد او حتی در نهایت ناامیدی به این باور از نست بلوخ بازمی‌گشت و به زبان کافکا می‌گفت: «امید به سان ستاره‌ای بالای سرما...»

سرچشمه‌ی دیگر اندیشه‌ی بنیامین را می‌توان درمباحث تندی که در مورد فلسفه‌ی کانت در دوده‌ی نخست سده‌ی حاضر درگرفته بود پیگیری کرد. این مباحث بر تکامل فکری بنیامین تاثیر زیادی گذاشتند، هرچندکه او هرگز خود را هم‌نظر باهیچ‌یک ازمدافعین یا ناقدین فلسفه‌ی کانت ندانست و درنوشته‌هایش جز اشاراتی معدود سخنی از عقاید کسانی چون ریهل، هرمن کوهن، ویندلباند، ریکرت به میان نمی‌آید و تنها ازعقایدگئورگ سیمل که روش نسبی گرای او ازمتن مباحث نوکانتی‌ها برآمده بود، بطورجدی بحث می‌شود.

همچنین در آثار بنیامین کمتر اشاره‌ای به عقاید و آثار ارنست‌ماخ، ریشارد آوه‌ناریوس و یا هانس کورنلیوس[9] می‌توان یافت. امابهرحال باید گفت آثاری که بنیامین دردهه‌ی ۱۹۱۰ نوشت و به ویژه مقاله‌های اودرباره‌ی زبان و «فلسفه‌ی آینده» به عقاید یک نوکانتی که درعین‌حال به پاره‌ای از مهمترین‌مبانی فلسفه‌ی کانت وتفاسیر نوین آن نقد داردهمانندند. دلبستگی او به این مکتب، اما، چندان شدید نبود که خود را وارد مباحث وجدل‌هایی کند که در مورد آن جریان داشت. درآغاز دهه‌ی ۱۹۲۰ او خود را برای همیشه از بند این مباحث رها کرد و حتی به تاثیری که نوکانتی‌ها برفلسفه‌ی زبان گذاشتند، و تکامل بحث آن‌ها در مکتب تحصل گرایان منطقی و از این

۹ــ هانس کورنلیوس تاثیر زیادی بر ماکس هورکهایمر جوان داشت. نشانه‌ای از عقاید اورا می‌توان در «نظریه‌ی انتقادی» هورکهایمر نیز دید.

رهگذر در آثار لودویگ وینگنشتاین، نیز توجهی نکرد.[10]

مهمترین کار بنیامین در دهه‌ی ۱۹۱۰ــ جدا از آثاری که درباره‌ی زبان نوشته و جلوتر از آنها بحث خواهم کردــ رساله‌ی دانشگاهی او به نام مفهوم نقد هنری در رمانتیسم آلمانی است. این رساله که درسال ۱۹۲۰ به چاپ رسید نشانگر نخستین برخورد جدی بنیامین با نظریه‌ی زیبایی‌شناسانه و نقد ادبی از راه عقاید شله‌گل، نوو الیس و دیگر رمانتیك‌های آلمانی بود. در دهه‌ی ۱۹۲۰ بنیامین کوشید تا وقت خود را میان کار دانشگاهی و نگارش مقاله‌هایی در نقد ادبی تقسیم کند. مهمترین مقاله‌ی او در این زمان نوشته‌ای بیش‌وکم طولانی در باره‌ی داستان *Wahlverwandtschaftem* اثر یوهان ولفگانگ‌فون گوته است (این داستان با نام پیوندهای گزیده در زبان فارسی مشهور شده است .) این مقاله‌ی بنیامین را ادیب، ناقد و ناشر مشهور آلمانی هوگوفون هوفمن‌شتال به‌گرمی پذیرفت و با اینکه نوشته‌ی نویسنده‌ای جوان ویکسره گمنام بود آن را در دوشماره‌ی نشریه‌ی خویش درسال ۱۹۲۴ به چاپ رسانید. به‌گفته‌ی هانا آرنت، هوفمن‌شتال مقاله‌ی بنیامین را «به‌گونه‌ای مطلق، بی‌رقیب وبی‌همتا » می‌نامید و برای نویسنده‌ی جوان احترامی بی‌پایان قائل بود.[11] این مقاله‌ی بنیامین ارزشی برابر پژوهش درخشان و برجسته‌ی دیگر او ریشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی (درباره‌ی «نمایش‌های آلمانی دوران باروك» یا سده‌ی هفدهم) دارد. اما هیچ یك از این آثار برجسته، شهرتی برای بنیامین به همراه نیاوردند .

۱۰ ــ حتی‌هنگامی‌که به‌سال۱۹۳۷ کتاب رودلف‌کارناپ به‌نام نحوومنطقی‌زبان منتشر شد ، بنیامین در مورد مباحث آن خاموش ماند . او در مورد آثار ویتگنشتاین نیز چیزی ننوشته است. درحالیکه دستامد های درخشان این فیلسوف در زمینه‌ی زبان بی‌شك به‌کار نظریه‌ی بنیامین درمورد زبان می‌آمد.

۱۱ ــ پیشگفتار هانا آرنت بر:

Benjamin.w. *Illuminations*, P.3.

مقاله‌ی بنیامین جدلی است‌علیه کتاب وعقاید فردریش‌گوندولف درمورد گوته. گوندولف‌که برای خواننده‌ی امروزی نامی یکسر ناآشناست در دهه‌ی ۱۹۲۰ شهرت زیادی داشت.

رساله‌ی مفهوم نقد هنری در رمانتیسم آلمانی به دلیل روش نوین وانقلابی خود از سوی دانشگاه فرانکفورت رد شد و حضرات اساتید بنیامین را شایسته‌ی دستیابی به‌عنوانی همسان خویش نیافتند. کتاب ریشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی هم‌که به سال ۱۹۲۸ منتشر شد تا پایان دهه‌ی ۱۹۵۰ به صورت کتابی ازیاد رفته و گمنام باقی ماند، اما امروز مقام شایسته‌ی خویش را به دست آورده و به ویژه پس از انتشار برگردان انگلیسی آن به سال ۱۹۷۷ نقش مهمی درمباحث ادبی جدید ایفاء کرده است (جرج اشتاینر، هارولدبلوم و چارلزروسن تنهاچند ناقد سرشناس ازمیان انبوه ستایشگران این کتاب محسوب می‌شوند.)

در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۲۰ خانواده‌ی بنیامین به دلیل بحران های اقتصادی پس‌از جنگ به چنگ دشواری‌های مالی گرفتار آمدند. بنیامین ناگزیرشد به‌عنوان یك گزارشگر درنشریات گوناگون کارکند و به‌ترجمه‌ی آثارادبی اززبان فرانسه به‌زبان آلمانی روی‌آورد. ازاشعار سن‌ژون‌پرس آغاز کرد، سپس به‌همراه فرانتس هسل به‌ترجمه‌ی‌کتاب مارسل‌پروست به‌جستجوی‌زمان گم‌شده دست زد. درهمین‌حال چندین نمایشنامه‌ی کوتاه رادیویی نیز نوشت (که متأسفانه متن آنها امروز دردست نیست.) سال های دشوار فقر وتنهایی بنیامین‌آغازشدند وتا روز مرگش ادامه یافتند. درهمین سال‌ها او به‌سوی مارکسیسم جلب شد.

نخستین علت گرایش او به‌مارکسیسم مطالعه‌ی مجموعه‌ی مقالات گئورگ لوکاچ به‌نام تاریخ وآگاهی طبقاتی (۱۹۲۳) بود. او کتاب لوکاچ را به‌سال ۱۹۲۴ خواند وسخت تحت تاثیرآن قرار گرفت. در مقاله‌ای‌که چند سال بعددر۱۷ مه ۱۹۲۹ درنشریه‌ی *Literariche Welt* منتشر کرد، کتاب لوکاچ را«معتبرترین وجدی‌ترین کاردرفلسفه‌ی‌مارکسیستی» نامید. مقالات تاریخ و آگاهی طبقاتی تاثیری عظیم وتعیین‌کننده برتکامل فکری بانیان نظریه‌ی انتقادی یعنی ماکس هورکهایمر؛ تئودور آدورنو و هربرت مارکوزه گذاشتند وبه‌ویژه دردوده‌ی اخیر هم ارز با سرمایه اثر

کارل مارکس ازاسناد اصلی وبنیانی «مارکسیسم غربی» محسوب‌می‌شوند. درحالیکه در دهه‌ی ۱۹۳۰ بنیامین، بلوخ واندیشمندان مکتب فرانکفورت تاریخ وآگاهی طبقاتی را ستایش می‌کردند ، خود لوکاچ زیرفشار رژیم پلیسی شوروی ورهبران کمینترن عقایدی‌که دراین‌کتاب ابرازکرده بود را مردود مـی‌شمرد و در «انتقاد از خـود» می‌نوشت‌کـه «روحیه و مباحث ایدآلیستی‌کتاب را باید انحرافی دانست .» عامـل دوم درگرایش بنیامین به‌سوی مارکسیسم آشنایی او با آسیه لاسیس ، زن انقلابی جوانی اهـل روسیه (متولد ۱۸۹۱) بود که هنرپیشگی وکارگردانی تآتر وسینما را در مسکو ودرسال‌های انقلاب آموخته بود. آسیه‌لاسیس‌درآغاز دهه‌ی ۱۹۲۰ به‌آلمان رفت وبا گروه تآتری‌برتولت برشت وبرای مدتی‌کوتاه‌نیز با گروه اروین پیسکاتور همکـاری‌کـرد . اوکمونیست بود وپس‌از آشنایی بـا بنیامین درسال۱۹۲۴ او رابه برتولت برشت معرفی‌کرد . بنیامین بابرشت پیوند دوستی عمیقی‌یافت‌که‌تازمان‌مرگ او ادامه پیداکرد . از سوی دیگر دوستی‌او باآسیه‌لاسیس نیز به‌تکامل فکریش‌اثـرگذاشت .آنان‌با یکدیگر به ایتالیـا (۱۹۲۴) و شوروی (زمستان ۱۹۲۶ ـ ۱۹۲۷) سفرکـردند و یادداشت‌هایی که بنیامین درجریان سفربه شوروی نوشت را به‌سال ۱۹۲۸ درکتاب خیابان یك‌طرفه انتشار داد.او درشوروی‌باولادیمیرمایاکوفسکی وبسیاری ازسینماگران شوروی ملاقات‌کرد و برداشت آنها ازهنروسینما-توگراف تاثیر زیادی براوگذاشت .بنیامین‌به‌سال ۱۹۳۱ از آسیه‌لاسیس جدا شد . لاسیس خـاطرات خود را چهل‌سال بعدمنتشرکرد ، اما آشکار است که به‌عمدبسیاری ازمسائل‌را ناروشن باقی گذاشته و در مورد بنیامین و رابطه‌ی فکری نزدیك‌او با برشت بسیارکم نوشته است . برتولت‌برشت در سال های دهه‌ی ۱۹۳۰ موجب دگرگونی‌ژرفی درعقاید بنیامین شد . بنیامیـن نیز بانگارش مقـالاتی چون «نـویسنده به مثابه‌ی تـولیدکننده» و «تآتر داستانی چیست ؟» سهم زیـادی درمعرفی دقیق نظریات هنری و

زیبایی شناسانه‌ی برشت دارد[۱۲] . درمیانه‌ی دهه‌ی ۱۹۲۰ بنیامین باتئودور آدورنو وماکس هورکهایمر آشنا شد وآدورنو (به گفته‌ی هانا آرنت) به صورت «یگانه شاگرد بنیامین» درآمد . آشنایی با آدورنو باعث شدکه او در واپسین سال‌های زندگیش روابط نزدیکی با سایر اعضای «انجمن پژوهش‌های اجتماعی فرانکفورت» پیداکند وبااینکه هرگز به‌عضویت این انجمن درنیآمد اما اصول عقاید ونظریاتش درتکامل مباحث انجمن که امروزه به‌نام «مکتب فرانکفورت» مشهور شده نقشی‌انکار ناکردنی یافت. به‌قدرت رسیدن ناسیونال سوسیالیست‌ها درآلمان ، بنیامین‌را راهی تبعیدکرد . او به پاریس رفت وازطریق ترجمه‌ی متون آلمانی‌واندك کمك مالی که از «انجمن پژوهش‌های اجتماعی» (که اعضای آن نیز ازآنجا که بیشتر یهودی بودند درتبعید به‌سرمی‌بردند) زندگی خود را می‌گذراند. دراین سال‌ها یك‌پژوهش‌مفصل او درباره‌ی گوته‌که به‌سفارش دایرةالمعارف بزرگ شوروی نوشته شده بود ، ازجانب ویراستاران دایرةالمعارف رد شد. کلاوس‌مان نیز حاضر به‌چاپ تحقیقی که بنیامین درباره‌ی اپرای‌سه‌پولی برشت نوشته بود درنشریه‌ی خود نشدزیرا بنیامین ۶۵۰ فرانك فرانسه(فرانك‌قدیم، حدود ده دلار امروز) برای آن‌مقاله تقاضاکرده بود .مقاله‌ی‌دیگر بنیامین‌در باره‌ی شعر برشت نیزازجانب نشریه‌ای‌که سفارش نگارش آن‌را داده بودرد شد . بدین سال بنیامین مایوس ازچاپ آثارش ناچارشد بادرآمدی بسیار کم بسازد .کمك مالی که از «انجمن‌پژوهش‌های اجتماعی» دریافت‌می‌کرد به‌دلیل قراری بودکه با آدورنوگذاشته بود تا پژوهش خود درمورد «زندگی‌اجتماعی درفرانسه‌ی سده‌ی نوزدهم وشعر شارل‌بودلر» را پس‌از

۱۲ــ مقالات بنیامین را می‌توان درمجموعه‌ی زیر یافت :

Benjamin. W: *Essais Sur Bertolt Brecht* Paris, 1969.

تعدادی از مقالات مجموعه‌ی بالا به‌زبان انگلیسی‌زیرمنتشر شده‌اند :

Benjamin. W: *Understanding Brecht* London, 1973.

پایان کار به «انجمن» بسپارد. دراین پژوهش او اشعار، عقاید و زندگی بودلر را چونان محور اصلی بحث خود برگزید وسویه‌های گوناگون زندگی در پاریس بورژوایی سده‌ی پیش را مورد مطالعه قرار داد. بنیامین خود این طرح را گذرراه‌ها (*Passegenarbeit*) می‌خواند و اشاره‌اش بـه گذرراه‌های پاریس بود که یا به فروشگاه‌های بزرگ، قصرها، موزه‌ها، تآترهای مجلل، مراکز مالی ودریک کلام به «پایتخت سرمایه» ختم می‌شدند ویا ازکنار رود سن و محله‌های دانشجویی می گذشتند وبه‌محله‌های کارگر-نشین حومه‌ی شهر می‌رفتند. این راه‌ها همگی نشانه‌ای به‌گذر راه اصلـی بودند: عبور پاریس وبورژوازی از دوران رونق به دوران زوال. بخش-هایی ازاین‌کارناتمام بنیامین اکنون درچندکتاب منتشرشده‌اند[۱۳]. هنگامی که بنیامین بخشی‌ازاین‌کتاب را به همراه چکیده‌ای ازمباحث مهم آن کـه دریک سخنرانی درپاریس بیان‌کرده بود(مشهور بـه خلاصه‌ی گذرراه‌ها) برای فعالین «انجمن پژوهش‌های اجتماعی» که درآن زمان درنیویورک در مهاجرت به سرمی‌بردند فرستاد آنـان از «لحن تند مارکسیستی» آن سخت تکان خوردند. تئودورآدورنو درچندنامه به‌بنیامین اصول انتقادهای خود و «دیگر دوستان» را شرح دادکه‌جلوتر دربحث از این اثر بنیامین بـه‌آن انتقادها اشاره خواهم کرد. بنیامین ازبرخورد سرد فعالین «انجمن‌پژوهش های اجتماعی» بـاروش کارخود، دلـزده شد ودیگر چندان اشتیاقـی به ادامه‌ی همکاری با آنان نداشت. بهرروگذرراه‌ها درزمان حیات بنیامین منتشرنشد. مهمترین اثری که از او در دهه‌ی ۱۹۳۰ به‌چاپ رسید اثرهنری

۱۳ــ بخش‌هایـی از مجلد دوم و مجلدات چهارم و پنجم آثارکامل بنیامین به زبان آلمانی (مشهور بـه *Gesam melte Schriften*)یکسره به گـذرراه‌ها اختصاص یافته‌اند. چاپ ایـن مجموعه ازسال ۱۹۷۲ بـه ویراستاری رولف تیدمن و هرمن شوپن هاوزر آغاز شده است. کتابی که با عنوان بـودلر، شاعری‌دردوران‌شکوفایی‌سرمایه‌داری به زبان‌های انگلیسی و فرانسه چاپ شده تنها بخشی‌ازیادداشت‌های گذرراه‌ها رادربردارد.

در دوران تکثیر مکانیکی آن بود ، رساله‌ای نبوغ آمیز که امروز پس از گذر چهل سال هنوز تازه وانقلابی جلوه می کند ودر آن نویسنده از تغییراتی که درساختار ومفهوم هنرنوین درپی تغییرات فن آوری ، پیدایش تکثیر فنی وهنرهای عکاسی وسینما پدیدآمده سخن رانده است .
همزمان با بروز بحران‌های سیاسی پایان دهه‌ی ۱۹۳۰ ، به‌ویژه پس از تسلیم دمکراسی‌های اروپایی به‌هیتلر درمونیخ بنیامین آشکارا می‌دید که زندگی دراروپا برای او به‌عنوان یك یهودی وچپ گرا دیگرناممکن شده است . اما نمی‌توانست به‌خواست آدورنو گردن نهد و بهایالات متحد بگریزد . ازیکسو به «اروپای خود» دلبسته بود و به یاری تصویری از کشتی‌مست آرتور رمبو همواره می گفت که «نمی‌خواهد حسرت اروپا بـا دیواره‌های کهن آن را داشته باشد» وتصور می کرد که به‌عنوان یك نویسنده‌ی تاریخ فرهنگ اروپا باید دراین قاره باقی بماند وحتی تصور زندگی در ایالات متحد نیز برای او درد‌بار بود، وازسوی‌دیگر به‌همکاری با آدورنو، هورکهایمر وفعالین «انجمن پژوهش‌های اجتماعی» چندان خوش‌بین نبود ونمی‌دانست که آیا خواهد توانست «با آنها کنار آید» یا نه . احساس شرم از گریختن ، آنگاه‌که آشکارا یهودیان اروپا پیشاروی خطری عظیم قرار گرفته بودند نیز دربرابر او بود . رویای سفر بـه‌فلسطین و«ارض مقدس» که پیشتر بارها به سراغش آمده بود نیز دیگر اورا راضی نمی کرد[۱۴]. به همه‌ی این نکات باید «بی‌دست وپا بودن» او را نیز افزود. هانا آرنت که با شوهرش نزدیکترین یاران بنیامین درواپسین سال‌های زندگی او محسوب می‌شدند می‌نویسد که بنیامین هرگز نمی‌توانست تصمیم بگیرد ، همواره درحالت دودلی وتردید به‌سر مـی‌برد ، هیجان زده ، ترسیده و

۱۴ــ بنیامین در ۱۹۱۷ برای نخستین بار از « ضرورت مهاجرت بـه ارض مقدس یاد کرد . گرشوم شولم دراین مورد همواره مشوق او بود . او بارها این آرزوی خود را درگفتگو بادوستانش ویا دریادداشت‌هایش مطرح کـرده است و بـه ویژه پس‌ازمهاجرت شولم به‌فلسطین اشتیاق او نیز افزایش یافته بود .

اندکی شرمسار از اینکه نمی‌تواند راه‌حلی بیابد. و با آغاز جنگ، آنگاه که ارتش آلمان نازی وارد خاك فرانسه شد، بنیامین تنها و ناامید از پاریس به‌مارسی گریخت. آدورنو برای او گذرنامه‌ای جعلی با روادید قطعی ورود به‌ایالات متحد تهیه کرده و فرستاده بود. او با گروهی از فراریان دیگر به‌کوهستان پیرنه رفت و کوشید تا از مرز فرانسه و اسپانیا بگذرد. در روستای پودبو نزدیك مرز برای واپسین بار با پلیس فرانسه روبرو شد. آنان به‌مسافران اجازه‌ی خروج از کشور را ندادند وحتی تهدید کردند که ایشان را به‌دست گشتاپو خواهند سپرد. آن‌شب (۲۵ - ۲۶ سپتامبر ۱۹۴۰) والتر بنیامین در اتاق هتل خویش به‌وسیله‌ی مرفین خودکشی کرد. اما تهدید پلیس جدی نبود. چه‌بسا تحت تاثیر خودکشی او، درسحرگاه ۲۶ سپتامبر به‌گروه فراریان اجازه دادند تا از مرز بگذرند. جسد والتر بنیامین را در گورستان پودبو دفن کردند، «گورستانی درمنظر ستیغ کوه‌ها» چنانکه راینر ماریا ریلکه سال‌ها پیش از آن سخن گفته بود.

گرشوم شولم دوست بنیامین نوشته که از آن پیشتر او چندبار قصد خودکشی داشت. بنیامین درمیانه‌ی اوت ۱۹۳۱ نگارش دفتر خاطراتی را آغاز کرده و در نخستین صفحه‌ی آن نوشته بود: «از هفدهم اوت تا روز مرگم ــ روزی که چندان دور نخواهد بود ــ در این دفتر خواهم نوشت.[15]» آن‌روزها نیز او «درمرز نهایی ویرانگری خویشتن» قرار داشت، جدا از همسر و پسرش زندگی می‌کرد، تازه رابطه‌ی خود را با آسیه‌لاسیس گسسته بود و احساس می‌کرد: «دیگر در این جهان تنهاست.» در نخستین دستخط گذر (؟) اودرباره‌ی خودکشی نوشته: «تناقضی که نوگرایی با روح آفریننده‌ی آدمی دارد بیرون توان تحمل آدمی است. می‌توان فهمید که چگونه انسان خسته وازپا افتاده به‌سوی مرگ رانده می‌شود. نوگرایی را باید با نشان خودکشی شناخت، نشانی بر کنشی قهرمانی. خودکشی دستاورد

15– Buck – Morss. S. *The Origin of Negative Dialectics*, London, 1977, P. 140

نوگرایی در قلمروی احساس است . . . خـودکشی همچون یگانـه‌کنش قهرمانی پیش روی بودلر قرار داشت ، برابر شاعری‌که از آن همه‌بیماری درکلان شهرو دردوران حاکمیت‌ارتجاع رنج می‌برد[۱۶].»

هانا آرنت‌که درسال واپسین همواره بنیامین را می‌دید ، می‌گویدکه او زیر بار رنج‌ها ازپای افتاده بود : «آن ایام تیره‌تـرین روزهای جنگ بودند» ، روزهای سقوط فرانسه، تهدید هجوم هیتلر به‌انگلستان ، درحالی که پیمان اتحاد شوروی_آلمان نازی هنوزپابرجا بود . دراین روزهای تاریک‌که پیروزی‌های سریع ارتش‌آلمان خبرازبازگشت به‌دوران بربریت می‌دادند، بنیامین توان ازسرگرفتن زندگی را درقاره‌ای دیگر نداشت[۱۷]. اما با این همه واپسین نـوشته‌ی او نهاده‌هایی بر فلسفه‌ی تاریخ نشانه‌ای روشن وتابناك از امید وباور بـه «مسیانیسم» را به‌تارك خود دارد . دراین نهاده‌های‌کوتاه ، بنیامین با گذشته‌ی خود وایمانش‌به «ماتریالیسم تاریخی» (کـه او را دربرابر جنایـات استالین ، دادرسی‌هـای مسکو واختناق در شوروی خامـوش کـرده بـود) تصفیه‌ی حساب مـی‌کند . درعین‌حال او می‌خواهد به‌آدورنو «وديگر اندیشه‌گران آینده» سویه‌ای تازه ازاندیشه‌ی مارکس را نشان دهـد . بنیامین نهاده‌ها را در واپسین دیداری‌کـه بـا هانا آرنت وهینریش بلوشر (همسرهـانا آرنت‌که خود روزی عضو گـروه اسپارتاکیست بود) درمارسی داشت ، به‌آنان سپرد تا به‌ایالات متحد برده وبرای‌آدورنو پست‌کنند . هانا آرنت هرگز خاطره‌ی تلخ بدرود با بنیامین را ازیاد نبرد ، واپسین نگاه به‌مردی ازپاافتاده‌که به‌گونه‌ای شگفت‌آور و باورناکردنی نوشته‌اش سرشار ازامید بود ، نه به‌آینده بل به «زمان مسیح موعود» . آرنت و بلوشر درکشتی ، درحال گذر، از اقیانوس و پشت سر نهادن اروپایی‌که درآغاز جنگی خونین قرار داشت ، نهاده‌ها را باصدای

16_ Benjamin. W. *Gesammelte Schriften*, 1/2, PP. 578_579.

۱۷ـ نخستین صفحه‌ی پیشگفتار هانا آرنت به : *Illuminations*

بلند برای یکدیگر خواندند وآنها را به ایالات متحدبردند[۱۸] . دوسال بعد در ۱۹۴۲ زمانی که دیگر بنیامین وجـود نداشت ، هاناآرنت شعری بـه یاد دوست ازکف رفته‌اش وقربانیانی چون او نوشت :

و . ب [والتربنیامین]

« می‌آید باز ظلمت
می‌رسد شب ازجانب ستارگان
تا رهاکنیم دستان جویای خویش را
درنزدیکی، درفاصله .

خردك صدایی نرم از دل ظلمت
کوچك مایه‌ای کهن :
رهاکنیم راه را ،
گروه را .

آوا دور ، اندوه نزدیك :
آنك صدا ، وینك مردگان
پیامبرانمان ،
سوارانی‌راهنمایمان به خواب[۱۹] . »

18_ Young _ Bruehl. E: *Hannah Arendt*, Yale, 1982 PP. 162 _163.

۱۹ــ پیشین، ص ۴۸۵.

مکتب فرانکفورت و نظریه‌ی انتقادی

نام بنیامین چه‌بسا بی‌آنکه خود بخواهد با عنوان «مکتب فرانکفورت» پیوسته است. انکارناکردنی است که اندیشه و روش بنیامین تاثیری تعیین کننده (خاصه ازطریق آثار تئودور آدورنو) بر پیروان این مکتب گذاشت و آنان درمیان نخستین مدافعین وناشرین عقاید بنیامین بودند. همین حقیقت به‌تنهایی بسنده است تا ناگزیر شویم درشرح عقاید بنیامین مقامی را بـه بحث ازمکتب فرانکفورت اختصاص دهیم. اما جدا از ایـن، نکته‌ی مهم دیگری ضرورت این کاررا حتی بیشتر نشان می‌دهد: بنیامین نیز به‌سهم خود از مباحث وعقاید پیشروان آغازین مکتب فرانکفورت تاثیر گرفته و بیش ازیك‌بار باصراحت ازاین نکته یادکرده است.

هنگامی کـه ماکس هـورکهایمروتنی چند از یـاران جوان او در صدد برآمدند تا «عقایدی نوین» را در انجمن پژوهش‌های اجتماعی وابسته به دانشگاه فرانکفورت مطرح نمایند خود نمی‌دانستندکه درکـار ایجاد یکی از بانفوذترین مکاتب فکری‌سده‌ی حاضر هستند.[۲۰] درآغاز، جاه‌طلبی آنان از دایره‌ی به رسمیت شناخته شدن عقاید پیشرو و تازه‌شان درحدکلاس‌های درس دانشگاهی فراتر نمی‌رفت. امروز، اما، به‌سادگی می‌توان دیدکه‌آثار آنان و نشریه‌ای که گردآن متمرکز شده بودند یعنی «نشریه‌ی پژوهش‌های اجتماعی» (*Zeitschrift Fur Sozialforschung*) چه تاثیر قاطعی براندیشه‌ی اجتماعی آلمان، ایالات متحد (کشوری که اکثر فعالین انجمن پژوهش‌های اجتماعی درسال‌های سلطه‌ی ناسیونال سوسیالیست‌ها بر آلمان بدان مهاجرت کرده بودند) واین اواخر درانگلستان، فرانسه وایتالیا داشته

۲۰ــ درمورد تاریخ مکتب فرانکفورت نگاه کنید به:

Jay.M: *The Dialectical Imaginaton*, Boston, 1973.

این کتاب همچنان معتبرترین تاریخ این جنبش فکری محسوب می‌شود.

است. بسیاری از اصول عقاید پیشروان این مکتب به وسیله‌ی آثار هربرت مارکوزه نشانی تازدودنی برمبانی اندیشه گون «مارکسیسم غربی» وجنبش پیشروی دانشجویی غرب نهاده‌اند.

انجمن پـژوهش هـای اجتماعـی - (Institut Fur Suzial forschung) درسال ۱۹۲۳ درشهرفرانکفورت به صورت انجمنی وابسته به دانشگاه این شهر تشکیل شد. درآغاز مدیر این انجمن کارل گونبرگ (۱۸۶۱-۱۹۴۰) تاریخ نگار و ویراستار نشریه‌ی معتبر گنجینه‌ی تاریخ سوسیالیسم و جنبش‌کارگری بود. گونبرگ خود ازپیروان مکتب «مارکسیسم اتریشی» به حساب می‌آمد: «کاستی اندیشه‌ی سیاسی گونبرگ را باید در عدم تاکید او به مناسبت میان نظریه با کنش یافت. گنجینه‌ی او، کارهای پراکنده‌اش ومقالاتی که در بررسی آثار دیگران می‌نوشت جدا از تازگی خود، نشان می‌دهندکه او نیاز ایجاد رابطه‌میان نظریه وهرگونه پراکسیس اجتماعی نقادانه را درک نمی‌کرد.»[21] گروهـی از اساتید جوان دانشگـاه فرانکفورت به یاری اندیشه‌گرانی ازسایر مراکز دانشگاهی آلمان کاراین انجمن را پیش می‌بردند. انتشار کتاب هنری گروسمان به نام قانون انباشت و فروپاشی درنظام سرمایه‌داری از سوی «انجمن پژوهش‌های اجتماعـی» نشانه‌ای از قدرت ارائه‌ی مباحث نظری نوین توسط آنان بود. مثال دیگر را می‌توان انتشار رساله‌ی مهم فردریش پولوك تجربیاتی درمورد اقتصاد با برنامه در اتحاد شوروی ۱۹۱۷ - ۱۹۲۷ دانست که با مراجعه‌ی دقیق به آمار و داده‌های تجربی نوشته شده بود. واپسین کارمهمی کـه «انجمن» در دوران‌مدیریت گونبرگ منتشرکرد اقتصاد جامعه درچین اثر کارل‌اگوست ویتفوگل بود.

به‌سال ۱۹۳۰ ماکس‌هورکهایمر (۱۸۹۵-۱۹۷۳) سرپرست«انجمن» شد. دو سال بعد نشریه‌ی پژوهش‌های اجتماعی به همت او انتشاریافت.

21_Salter.p: *Origin and Significance of Frankfurt School*, London, 1977, P.3.

شخصیت درخشان علمی و توان چشمگیر سازماندهی هورکهایمر سبب شد که این «انجمن» از همکاری دایمی اندیشه‌گران برجسته‌ای بهره‌مند شود: تئودور آدورنو (۱۹۰۳ ـ ۱۹۶۹) که پژوهش‌های مهمی درزمینه‌ی موسیقی و فلسفه انجام داده بود؛ هربرت مارکوزه (۱۸۹۷ ـ ۱۹۷۹) که در آغاز شاگرد مارتین هیدگر بود و پایان نامه‌ی تحصیلی خود را به‌عنوان رساله‌ای در مورد هستی شناسی در فلسفه‌ی هگل زیر نظر هیدگر به پایان رسانده بود و در آغاز پژوهش خود در مورد نظریه‌ی سیاسی دوران نوین قرار داشت؛ اریش فروم (۱۹۰۰ ـ ۱۹۸۰) که در مورد روانکاوی اجتماعی تحقیق می‌کرد؛ فردریش پولوك که پژوهش خود درمورد اقتصاد شوروی را ادامه می‌داد؛ کارل ویتفوگل چین شناس که امروزه شهرت خود را مدیون کتاب استبداد شرقی است؛ فرانتس نئومان و اتوکیرشهایمر که پژوهشگران پرسش‌های حقوقی بودند و لئولوونتهال که در مورد جامعه‌شناسی ادبیات پژوهش می‌کرد. «انجمن» از طریق این فعالین با بسیاری از اندیشه‌گران اروپایی تماس داشت، کسانی چون گئورگ لوکاچ، توماس‌مان، هانا آرنت، ریمون آرون، برونوبتلهایم، کارل‌مانهایم، گرشوم شولم، ارنست‌بلوخ، برتولت برشت، هانس آیسلر، ارنست یونگر، پل تیلیچ و زیگفرید کراکائر. محور اصلی فعالیت فکری اعضای «انجمن» در دوران مدیریت هورکهایمر، نظریه‌ی لوکاچ در مورد شیئی شدگی مناسبات انسانی بود، این بحث لوکاچ اساس روش شناسانه‌ی مباحث «انجمن» ونقدآنان از اندیشه وفرهنگ بورژوایی به حساب می‌آمد. با رسیدن ناسیونال سوسیالیست‌ها بـه قدرت، «انجمن» فعالیت خود را به‌خارج ازآلمان منتقل کرد. آدورنو و مارکوزه هریك پس از اقامتی بیش وکم کوتاه در انگلستان به‌ایالات متحد رفتند و به‌هورکهایمر که از فرانسه به‌این کشورآمده بود پیوستند. آنان نخست در دانشگاه کلمبیا در نیویورك و سپس در دانشگاه کالیفرنیا به فعالیت خود ادامه دادنـد و نشریه‌ی پژوهش‌های اجتماعی را منتشر کردند. پس از جنگ آدورنو بـه فرانکفورت بازگشت و «انجمن» را در زادگاه آن بازسازی کرد.

امـروزکه بـه حیات نشریه‌ی پژوهش‌هـای اجتماعـی (۱۹۳۲-۱۹۴۱)

می‌نگریم، مبانی آغازین نظریه‌ای را در آن باز می‌یابیم که در طول نیم سده‌ی اخیر با عنوان «نظریه‌ی انتقادی» سرچشمه‌ی پیدایش آثار مهمی در زمینه‌های گوناگون بوده است. این نظریه که ماکس هورکهایمر آن‌را ایجاد کرده برپایه‌ی نقد از (و تعالی) دوجریان مهم فکری سده‌ی اخیر استوار است. از یکسو آنچه که در آلمان به «فلسفه‌ی زندگی» « *Lebens Philèsophie* » معروف شده (از اصول نظریات پدیدار شناسانه‌ی ادموند هوسرل تا عقاید مارتین هیدگر وجامعه‌شناسی آلفرد شوتز) را به‌نقد گرفته و از سوی دیگر به‌تجربه‌گرایی، تحصل‌گرایی وتحصل‌گرایی منطقی انتقاد دارد. هورکهایمراساس نقد را از مفهومی که مارکس در«نقد اقتصاد سیاسی بورژوایی» به‌کار برده به‌دست آورده وآن را درپرتو باور هگل، مارکس ولوکاچ از تمامیت پذیرفته است. «بیانیه‌ی» بنیانی نظریه‌ی انتقادی که به عنوان سند اساسی روش شناسانه وفکری مکتب مشهور شده، مقاله‌ای‌است از هورکهایمر به‌نام «نظریه‌ی سنت گرایانه ونظریه‌ی انتقادی» که به سال ۱۹۳۷ منتشر گردید. این مقاله یك سال بعد به‌وسیله‌ی مقاله‌ای دیگرنوشته‌ی ماکس هورکهایمر و هربرت مارکوزه به‌نام«فلسفه ونظریه‌ی انتقادی»کامل شد[۲۲]. در این آثار، هرچند مفهوم ایدآلیستی‌نقد (چون نقادی و سنجش‌خرد ناب) یکسر کنار گذاشته نشده اما عناصرمهم آن در پرتو«نقادی ماتریالیستی» به‌کار گرفته شده‌اند. مفهوم نقد بی‌میانجی ازآثار نظری مارکس به‌دست آمده ونظریه نیز به‌شیوه‌ی مارکس در مناسبت باکنش اجتماعی مطرح‌شده

۲۲ــ مقاله‌ی ماکس هورکهایمردرکتاب زیر آمده است،

Horkheimer. M: *Kritische Theorie*, vol 1, Frankfurt, 1968.

و برگردان فرانسوی‌آن درکتاب زیر یافتنی‌است،

Horkheimer. M: *Theorie Traditionelle et Theorie Critique*, Paris, 1974.

مقاله‌ی مارکوزه وهورکهایمررا نیز می‌توان درکتاب زیر یافت،

Marcuse.H: *Negations*, London, 1972.

است. در مقاله‌ی هورکهایمر می‌خوانیم: «هرگاه مفهوم نظریه ... به‌گونه‌ای مستقل مطرح شود (که گویی تنها برای اشاره به «گوهر» شناخت یا روندهای غیرتاریخی دیگر ساخته شده) تبدیل به یک مقوله‌ی ایدئولوژیك و ازشکل افتاده می‌شود.»[23] ومارکوزه نیز درخرد و انقلاب پس از بررسی فلسفه‌ی هگل می‌گوید: «فلسفه با بیان منظم نگرش خود به‌جهان که در آن خرد تحقق یافته به‌هدف خود می‌رسد... اما نظریه‌ی انتقادی در این پله متوقف نمی‌شود وشکلی تازه می‌یابد. کنش‌های خرد تاحد نظریه‌ی اجتماعی و پراکسیس اجتماعی تکامل می‌یابند[24].» بدین سان بنیان گذاران نظریه‌ی انتقادی به‌بحث آشنای مارکس باز گشتند که نظریه باید در پیوند با کنش و پراکسیس قرار گیرد. آدورنو در سال ۱۹۳۱ نوشت: «هرکس که امروز فلسفه را چونان موضوع اندیشه و حرفه‌ی خویش برمی‌گزیند .باید نخستین این پندار که تمامی اندیشه‌ی فلسفی پیشین از آن آغاز می‌نمود را کنار بگذارد: که نیروی اندیشه می‌تواند تمامی واقعیت را به چنگ آورد.»[25] در همین حال اندیشه گران مکتب فرانکفورت این توهم را نیز کنار گذاشتند که نظریه تنها بازتاب یا بیان جهان بینی طبقاتی خاصی است و استدلال کردند که «مباحث نظری را نمی‌توان به‌شرایط اجتماعی تولید آن‌ها تقلیل داد.»[26]

ضرورت پیوند میان نظریه وکنش اجتماعی بیانگر مهمترین موضع انقلابی پایه گذاران مکتب فرانکفورت بود که والتر بنیامین با آن توافق

23_ Horkheimer. M: *Theorie Traditionnelle et Theorie Critique*, P.22.

24_ Marcuse.H: *Reason And Revolution*, London,1977, P.28.

25_Adorno. T.W: «The Actuality of Philosophy» in: *Tëlos*, no 31 (1977), P. 120.

26_ Horkheimer. M: «on The Problem of Truth» in: Arato. A, Gebhardt . E(eds):*The Frankfurt School Reader*, Oxford, 1978.

کامل داشت. نکته‌ی مهم دیگری که مورد توافق بنیامین بود در واقع سازنده‌ی تمایز میان نظریه‌ی انتقادی و نظریات سیاسی گروه‌های چپ گرا بود و ریشه‌ی آن به کتاب تاریخ وآگاهی طبقاتی اثر لوکاچ باز می‌گشت. بنا به این نکته در پژوهش اجتماعی نمی‌توان سویه‌های تك افتاده ازحیات اجتماعی یا پدیدارهای یکه و منزوی را شناخت؛ هر پدیدار را باید در تمامیت تاریخی و در حد ساختار جامعه به‌مثابه‌ی واقعیتی مشخص که لحظه‌ای از تکامل یك کلیت جامع است بررسی کرد.[۲۷] بدین‌سان «تمامیت مشخص» (که در کتاب تاریخ وآگاهی طبقاتی به‌گونه‌ای درخشان مطرح شده) همراه ضرورت مناسبت میان نظریه و کنش، دو پایه‌ی اساسی نظریه‌ی انتقادی شدند. بنیامین نیز در آثار خود به‌گونه‌ای دیگر آنها را طرح می‌کند و مورد تایید قرار می‌دهد. اما مهمترین وجه تشابه فکری میان بنیامین و پیشروان مکتب فرانکفورت را باید در مفهومی جستجو کرد که اینان به عنوان «نقادی ایدئولوژی» مطرح کرده‌اند. هورکهایمر، مارکوزه وآدورنو پس از طرح ضرورت بررسی تمامیت حیات اجتماعی، از مفهوم سنتی و یك سونگر رابطه‌ی زیربنا/روبنا گذشتند وکارخود را چون کار مارکس جوان درحد نقادی از ایدئولوژی (به معنای بیان باژگونه‌ی واقعیت‌ها آنجا که در پیکر نظریه‌ای اندیشه گون و بیش‌وکم منسجم ارائه می‌شود) پیش بردند. ازهمان آغاز به‌سال ۱۹۳۱ هورکهایمر دریك سخنرانی پرسش اصلی فعالیت فکری «انجمن پژوهش‌های اجتماعی» را چنین طرح کرده بود: «چه رابطه‌ای را می‌توان دریك گروه اجتماعی خاص، دردوره‌ی زمانی خاص و درکشوری خاص میان نقش اقتصادی این گروه (وتغییرات درساختار روانی اعضایش) بااندیشه‌ها ونهادهایی که محصول آن جامعه‌اند (وآنچه که به

۲۷ــ به عنوان نمونه‌ای از کاربرد تمامیت در بررسی پدیداری خاص ــ در نوشته‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ پیشروان مکتب فرانکفورت ــ نگاه کنید به مقاله‌ی اقتدار وخانواده (۱۹۳۵) از هورکهایمر (متن آلمانی و برگردان فرانسه‌ی آن در کتاب‌هایی که درپانوشت شماره‌ی ۲۲ ازآنها یاد شده، آمده‌اند.)

مشابه‌ی یک کل. بر شکل گیری و صورت بندی آن گروه موثر است) یافت[۲۸]؟ »
این پرسش از بینش هگلی گسسته است و دیگر مبنای جهان و تاریخ را ذهن یا روح نمی‌داند و در عین حال از بینش مارکسیسم عامیانه و مبتذل نیز جدا شده و روان و شخصیت آدمی ، حقوق ، هنر ، علم یا فلسفه را بازتاب و نتیجه‌ی فوری و بی‌میانجی پدیدارهای اقتصادی نمی‌شناسد. شباهتی ژرف میان پرسش بالا و پرسش روش شناسانه در گلدمن وجود دارد ، بنیامین نیز با دقت به زندگی و خصوصیات روحی شارل بودلر («ساختار روانی عضو گروهی خاص») در فرانسه‌ی سده‌ی نوزدهم («دوره‌ی زمانی خاص ، کشوری خاص») ؛ زوال بورژوازی را همچون «نقش اقتصادی این گروه» و رابطه‌ی آن را با اندیشه‌ها و نهادها بررسی کرده است . طنزی تلخ‌تر از این نمی‌توان یافت که هورکهایمر زبان گلدمن را «بیش از حد مارکسیستی» می‌یافت .

مهمترین نمونه‌ی «نقادی ایدئولوژی» را باید بحثی دانست که آدورنو و هورکهایمر در کتاب دیالکتیک روشنگری (نوشته شده به سال ۱۹۴۳ و چاپ شده به سال ۱۹۴۷) در مورد «کاربرد خرد ابزارگرا» همچون اساس فهم علمی اندیشه گران بورژوازی مطرح کرده‌اند . نقد به خرد ـ ابزارگرا نیز براساس نقد به پدیدارشناسی از یکسو و تحصل گرایی و تجربه‌ـ گرایی از سوی دیگر استوار است . آدورنو و هورکهایمر در کتاب خود به مفاهیم علم و توسعه و پیشرفت تاریخی انتقاد کرده‌اند (و مورد اخیر آشکارا تاثیر نهاده‌هایی بر فلسفه‌ی تاریخ واپسین اثر بنیامین را بر اندیشه‌ی آن دو نشان می‌دهد .) آنها معتقدند که هر چند تسلط آدمی بر طبیعت توان رهایی انسان را شدت می‌بخشد ، اما او ناچار است که بهای گران این دستامد را نیز بپردازد یعنی به سلطه‌ی شدیدتر مناسباتی که خود ساخته بر خویشتن (چون

۲۸ـ برای آشنایی با موارد دیگر این سخنرانی (که بازگفت بالا از آن آمده) نگاه کنید به :

Salter: *op.cit*, p.11.

پاره‌ای از طبیعت) گردن نهد. بدین‌سان برخلاف نظریات اجتماعی سده‌های هجدهم و نوزدهم باید گفت که پیشرفت فن‌آوری و توسعه‌ی صنعتی درعمل محدودیت‌های اجتماعی را تشدید می‌کند و سازنده‌ی گونه‌ی خاصی از حکومت توتالیتر در «جوامع آزاد» می‌شود[۲۹]. درهمین‌حال میان فاعل تاریخی و خردی که تغییردهنده‌ی مناسبات فن‌آورانه است شکاف ایجاد می‌شود. خرد ابزارگرایانه‌ی آدمی درمنطق وعلم، جهان خارجی راهمچون موضوع ساده‌ی تغییرات کمی نمایان می‌سازد و از این‌رو امکان شناخت واقعیت جامع را از دست می‌دهد. برای یافتن ریشه‌های نظری عقایدی که شکاف مورد بحث را تعمیق کرده‌اند باید به سده‌ی هجدهم و مفهومی که اندیشه‌گران دوران روشنگری از توسعه وپیشرفت تاریخی طرح می‌کردند بازگشت[۳۰]. در حالیکه تشابه این نقد ازایدئولوژی و خرد ابزارگرا با واپسین نوشته‌های بنیامین به سادگی دیدنی است، در مورد دیگری میان نویسندگان دیالکتیک روشنگری وبنیامین تفاوت عظیمی به چشم می‌آید. در حالیکه بنیامین نتایج توسعه‌ی فن‌آوری در قلمروی زیبایی شناسی را (در رساله‌ی اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن) مثبت ارزیابی می‌نمود

۲۹ــ این نکته‌ی آخر، در سال‌های پس از جنگ توسط هربرت مارکوزه پیگیری شد. مارکوزه تا آنجا پیش رفت که میان اقتدارگرایی در جوامع صنعتی نوین (وحجاب ایدئولوژیك آن یعنی لیبرالیسم) با فاشیسم همانندی دید. نگاه کنید به:

Marcuse. H: *One Dimensional Man*, Boston, 1964.

Marcuse. H: *Counterrevolution and Revolt*, Boston, 1972.

۳۰ــ نگاه کنید به:

Adorno. T.W, Horkheimer. M: *Dialectics of Enlightenment* London, 1973.

اصول این نقد در کتاب دیگر هورکهایمر به نام کسوف خرد تکرار شده است:

Horkheimer. M: *Eclipse of Reason*, New York, 1973.

واز پیدایش هنرمردمی به‌شکرانه‌ی تکثیر فنی آثار هنری استقبال‌می‌کرد ، آدورنو و هورکهایمر نتایج این‌توسعه را حتی در گستره‌ی هنر ویرانگرو منفی‌ارزیابی‌کرده‌اند . آنان درفصل چهارم کتاب خـود (باعنوان «صنعت فرهنگی : روشنگری به‌مثابه‌ی نیرنگ‌توده‌ای»)مفهوم «صنعت فرهنگی» را همچون اساس هنری‌که به‌بیان توده‌ها رفته مطرح می‌کنند وبا بدبینی بسیار بدان می‌نگرند و به سینما ، موسیقی عامیانه ، موسیقی‌جاز و پدیده‌هایی‌که به دلایل‌گوناگون اجتماعی و فن‌آورانه (چون تکثیر مکانیکـی وپیدایش رسانه‌های همگانی نوین) همگانی شده‌اند انتقاد می‌کنند .

ازهمـان آغـاز پیدایش «نظریـه‌ی انتقـادی» لئو لـوونتهال گفته بـود : «وظیفه‌ی نقد ادبی وتاریخ ادبـی بطورعمده تحلیل ایدئولوژی است[۳۱] .» اینك به‌نظرآدورنو و هورکهایمر چنین می‌آمدکه بنیامین با پذیرش نتایج توسعه‌ی فن‌آوری درهنر به‌ایدئولوژی بورژوایی‌که توسعه‌ی فن‌آوری را تبلیغ می‌کند تسلیم شده است . ایـن نکته را آدورنو درنامـه‌های انتقادی خود به‌بنیامین یادآور شده است . (جلوتر ازاین نامه‌ها وازنظریه‌ی‌آدورنو و هورکهایمر درمورد«صنعت فرهنگی» بحث خواهم کرد..) اینجا تنها باید تأکیدکنم‌که جدا از این اختلاف (که البته به‌هیچ‌روکـم‌اهمیت و جزیی نیست) بازنشان عقاید وبه‌ویژه روش پژوهش بنیامین براندیشه‌ی زیبایـی شناسانه‌ی‌آدورنوو مارکوزه به‌گونه‌ای‌کامل آشکار است .

زبان و تمثیل

بحث درمـورد انـدیشه‌ی زیبـایی‌شناسانه‌ی بنیامین را بایـد از آثـاری که او درسال ۱۹۱۶ درمورد زبان نوشته آغازکرد ، زیرا این آثار بـه طرح آغازین نظریه‌ای همانندندکه سنگ پایـه‌ی مفاهیم اصلی‌نقادی هنری درآثار بعدی بنیامین قـرار گرفته است . ازسوی دیگـر اصول این طرح

۳۱ــ مقـاله‌ی لـوونتهال به‌نـام «تحلیل‌تاریخی‌از ادبیات» (۱۹۳۲) ، باز گفت از ،

Salter: *op. cit*, P. 113.

نظری در تمامی آثار بعدی با همان اهمیت که در نوشته‌های سال ۱۹۱۶ آمده به‌جا مانده است. مهمترین مقاله‌ی بنیامین در این مورد «درباره‌ی زبان به گونه‌ای کلی و زبان انسانی به گونه‌ای ویژه» نام دارد که نسبت به نظریات متداول زبان شناسانه در آلمان آن دوران، اثری یکه و بی‌همتا محسوب می‌شود. بنیامین بحث خود را از پیوند میان «آفرینش» و «کنش نام گذاری» آغاز کرده است. در آیین «کابالا» رابطه‌ی اصلی و بنیانی، مناسبت میان نام و جهان چیزها دانسته شده است. اهمیت واژه و نام از طریق مباحث کابالایی و توراتی در دین مسیحیت نیز رخنه کرده است. به‌عنوان مثال در سرآغاز انجیل یوحنا می‌خوانیم که «درابتداء کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود.»

در «سفر پیدایش» عهد عتیق همواره بر این نکته که کنش نام گذاری یا «گفتن و خواندن» اساس آفرینش است تاکید شده. در همان نخستین آیات می‌خوانیم که «خداگفت روشنایی بشود و روشنایی شد» و «خدا روشنایی را روز نامید و تاریکی را شب نامید» و «خداگفت فلکی باشد» و «فلك را آسمان نامید.» بدین‌سان آفرینش با نامیدن تداوم می‌یابد. خداوند تنها آدم را بدون نامیدن آفرید. اما «هرحیوان صحرا و هرپرنده‌ی آسمان را نزد آدم آورد تا ببیند که چه نام خواهد نهاد و آنچه آدم هر ذی حیات را خواند همان نام او شد» (باب دوم. آیه‌ی ۱۹) و آدم به حوا نیز نام داد. بدین‌سان معنای هرچیز در زبان تحقق می‌یابد.

بنیامین نیز همچون پیشروان آیین کابالا در بحث از رابطه‌ی هستی و کلمه معتقد است که معنا در زبان تحقق می‌یابد و نه به وسیله‌ی زبان: «بیان در گوهر کامل و آشنای خود تنها به‌صورت زبان قابل فهم است. از سوی دیگر برای درك يك مبنای زبان‌شناسانه همواره باید پرسید که این زبان، بیان فوری کدام گوهر فکری است. به‌این اعتبار مثلاً زبان آلمانی به‌هیچ‌رو بیان تمامی آن چیزهایی نیست که ما باید به‌وسیله‌ی آن بیان کنیم بل بیان فوری آن چیزهایی است که در آلمانی مورد مبادله قرار می‌گیرند و این مبادله يك گوهر فکری است» و باز: «این نکته که گوهر فکری در يك زبان راه را به‌ارتباط می‌گشاید و نه توسط آن، بدین معنی است که از

خارج با گوهر زبان‌شناسانه یکی نیست، فقط تا آن حدی که می‌تواند راه ارتباط مبادلاتی را بگشاید با آن یکی می‌شود[۳۲].» بدین‌سان زبان مفهومی گوهری است که چون مثال آفرینش در تورات، همپای هستی مطرح می‌شود و پدیده‌ای عارضی نیست.

این نظر بنیامین راه را برفهم نظریه‌ی اساسی او در مورد زبان می‌گشاید. به‌عقیده‌ی او زبان تنها محدود به بیان گستره‌ی ذهن آدمی نیست بل به‌تمامی حوزه‌های هستی مرتبط می‌شود: «آن هستی که هیچ گونه ارتباطی با زبان نداشته باشد تصوری بیش نیست.» وازاین‌رو زبان را نمی‌توان تنها دستگاه علایم و نشانه‌های قراردادی خاص دانست، بل همچون تقلید وادای وجود (Mimesis)[۳۳] ازحد «محتوای کلامی» فراترمی‌رود: «ماهیت زبانی چیزها زبان آنهاست، این نکته درمورد انسان بدین معنی است که ماهیت زبانی انسان زبان است، یعنی که انسان ماهیت فکری خود را در زبان بیان می‌کند و مورد مبادله قرار می‌دهد[۳۴].» ...انسان تنها بانام بردن ازچیزها به‌یاری واژه‌ها ونام‌ها ارتباط برقرارمی‌کند وماهیت زبانی خود را می‌سازد. اما تنها دردوران کیهانی (درهنگام آفرینش، آنجا که مفهوم زمان فاقد معنا بود) نیرویی می‌تواند بانام بردن هرچیز آن‌را بیآفریند. درزندگی زمینی هرکس، بانام بردن چیزی تنها می‌تواند آن‌را با خود در

32– Benjamin. W: «Sur le Langage en Général et Sur le Langage Humain» in

Benjamin. W: *Mythe et Violence*, Paris 1971, pp. 80–81.

۳۳–*Mimesis*: در نظریه‌ی زیبایی شناسانه‌ی ارسطو مبنای هنر است، همچون تقلید ازطبیعت (یا بازتاب آن). نگاه کنید به:

ارسطو: فن شعر (برگردان عبدالحسین زرین کوب)، تهران، ۱۳۵۳، ص‌ص ۲۱–۲۸.

34–Bnjamin: *op. cit*, p. 84.

ارتباط قرار دهد، هرکس به جای آنکه ماهیت را بیآفریند تنها به تفسیر «عرض» می‌پردازد، تاویل می‌کند و این ارتباط از این رهگذر، فکری (یا فلسفی) است. پس نظر بنیامین که «نخستین فیلسوف نه افلاتون، بل آدم بود» (دیشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی) به همین سرچشمه‌ی نامیدن چیزها باز می‌گردد، کنشی که زمانی بی‌تاریخ و آسمانی بود و امروز تاریخی ــ زمینی است.

بنا به نظریه‌ی اداگونه، بنیامین مهمترین منش، نقش ویژه یا خصلت بیانگر زبان را «منش اداگونه»ی آن می‌شناسد، یعنی همان حلقه‌ی رابط میان زبان آدمی و زبان حیوانات. به نظر بنیامین طرح زبان همچون «سازمان نحوی واژه‌ها»، یا «ساختار ویژه‌ای از عناصر محدود که بنا به قواعدی متغیر کنار هم قرار می‌گیرند» و یا «ابزار ارتباط» نادرست است.[۳۵] بنیامین زبان را حضور مشترك چیزها می‌داند و ابزار ارتباط میان هستی چیزها و به همین دلیل کهن‌ترین ساختار نحوی را متشکل از اشارات و اداها می‌داند و نه واژه‌ها. اداها و تقلیدها (اشارات) نشانه‌ی هستی هستند. بحث بنیامین در مورد مناسبت میان هستی و زبان تا حدودی یادآور نظرمارتین هیدگر در مورد کلام همچون «خانه‌ی وجود» و نیز رابطه‌ی هستی و شعر است. اما در این قیاس باید محتاط بود، زیرا هیدگر نه از زبان (یا منش اداگونه‌ی آن) بل از خود هستی آغاز می‌کند. حال آنکه نظریه‌ی اداگونه‌ی زبان عاقبت جهان حس را سرچشمه‌ی جهان خرد (وریشه‌ی مجموعه‌ی نشانه‌ها) می‌شناسد و روشن است که این دو حکم همانند نیستند. برای درك «حس گرایی» پنهان

۳۵ــ یورگن هابرماس به درستی می‌نویسد که: «منش انسانی زبان اساساً مورد نظر بنیامین نبود.» هابرماس با نظریه‌ی بنیامین در مورد «منش اداگونه‌ی زبان» مخالف است و در مقاله‌ای اصول اختلاف نظر خود با بنیامین را شرح داده است:

Habermas. J: «Consciousness – Raising or Redemptive Critcism.» in :

New German Critique, no 17 (1979) , PP. 30 – 59.

در نظریه‌ی زبان بنیامین کافی است به مقاله‌ای که او در ۱۹۲۴ در مورد «زبان اشارت در ناپل» نوشته، نگاه کنیم. آنجا او ادا و اشارت را واقعیتی برآمده از حس معرفی می‌کند و آن را «سازنده‌ی کمال زبان» می‌شناسد.[۳۶] در مقاله‌ی «در باره‌ی زبان به گونه‌ای کلی و زبان انسانی به گونه‌ای ویژه» نیز او نوشته که زبان گفتاری و نوشتاری هرگز به کمال زبان اشارت یا زبان اداگونه دست نمی‌یابند و زبان احساسی (زبان هنرهای گوناگون) تنها در برگردان خود به زبان اشارت معنا می‌یابد: «تمامی اشکال بیان انسانی از زندگی ذهنی را می‌توان گونه‌ی زبان به حساب آورد... می‌توان از زبان موسیقی، زبان مجسمه سازی و یا زبان حقوقی یاد کرد، مثال آخر هیچ ارتباط مستقیمی با «زبانی» که در آن احکام دادگاه‌های آلمان یا انگلیس صادر می‌شوند ندارد. می‌توان از زبان فنی سخن راند که به هیچ رو همان «زبان» فن‌آوران [= متخصصین فنی] نیست. به این اعتبار زبان اصلی است بیانگر مبادله‌ی محتوای اندیشمندانه در زمینه‌ی مباحث فنی، هنری، حقوقی یا دینی. در یک کلام هر گونه مبادله‌ی محتوای اندیشمندانه در حکم یک زبان است».[۳۷]

پس بنیامین برای «خواندن آنچه که هرگز نوشته نشده»[۳۸] منش بیانگری زبان را همچون اصل و منش ارتباطی آن را همچون مورد فرعی در نظر می‌گیرد. این نظر مورد انتقاد شدید هابرماس (مهم‌ترین اندیشه گری که راه مکتب فرانکفورت و نظریه‌ی انتقادی را ادامه می‌دهد) قرار گرفته است. از سوی دیگر به سادگی می‌توان تضاد نظر بنیامین را با مباحث «نشانه

36– Benjamin. W: *Reflections*, P. 173.

37– Benjamin. W: *Mythe et violënce*, P. 79.

38– Benjamin. W: *Reflections*, P. 336.

و در این معناست که باید حکم مشهور بنیامین را مطرح کرد که در گذرواژه‌ها نوشته، «نامه‌ها اسناد خاطره‌اند، نه اسناد تاریخی، بل اسناد پیشا تاریخی»:

Benjamin. W: *Illuminations*, PP. 94–95.

شناسانه‌ی» نوین وتظریه‌ی ساختار گرایانه‌ی زبان (که رومن یاکوبسون و رولان بارت سرشناس‌ترین مدافعین آن هستند) مشاهده کرد. در اندیشه‌ی بنیامین نشانه‌گذاری (منش ارتباطی زبان) اثبات جـدایی میان نام و شیئی (نشانه و مورد نشانه) ومیان آدمی وجهان اشیاء (نشانه گذار و موردنشانه) است. در نخستین نوشته‌های بنیامین بارها به‌این اندیشه‌ی توراتی‌وکابالایی اشاره شده‌که پس از هبوط، کلام‌بهشتی از یادآدم رفت. میان او ونام، میان نام وچیزها (میان نشانه‌گذار/نشانه/مورد نشانه) فاصله وجدایی افتاد. از آن پس نشانه‌گذاری تنها اثبات وبیان بیگانگی است: «با جدایی از زبان ناب نام‌ها، انسان از زبان یك ابزار [ارتباطی] ساخت.»[۳۹] یعنی با ازکف رفتن ارتباط‌گوهری با هستی چیزها، آدمی نیازمند ارتباطی نشانه شناسانه شد. حضورطبیعی جای خود را به پیمان و قرار داد (بیانی از بیگانگی) داد. نام‌گذاری‌جز نمایش بیگانگی‌نیست‌که «به‌خطانفی‌آن دانسته می‌شود.» و«ترجمه‌ی زبان اشیاء به‌زبان انسان تنها ترجمه‌ی زبانی خاموش [استوار به اشارت] به‌زبانی گویا وصدادار نیست. ترجمه‌ی موردی بی‌نام به‌موردی با نام است.»[۴۰] و سال‌ها پس ازنگارش این جملات باز بنیامین می‌نویسد: «نیروی اشارت به‌نیروی نام‌تبدیل می‌شود.»[۴۱]

در «سفـر پیدایش» عهد عتیق نیز روند جـدایی ناشی از کـاربرد زبـان را می‌توان دید. درباب یازدهم می‌خوانیم: «وتمام جهان را یك زبان ویك لغت بود» و یگانه راه جدایی‌آنان (تا برجی‌که «سربه‌آسمان زند» را بنا نکنند) «مشوش‌کردن»زبان‌آنها بود، وچون‌مردمان زبان‌یکدیگررا نفهمیدند پراکنده شدند. (باب یازدهم آیات اول تا نهم). اگر نام گذاری چنانکـه بنیامین می‌گوید نخستین‌کنش فلسفی‌آدمی باشد (کنشی برآمده ازبیگانگی

39_ Benjamin. W: *Mythe et Violence*, PP. 94_95.

40_ Ibid , P 96.

41_ Benjamin. W: *One Way Street*, London, 1980, PP. 117_118 , 160.

وآگاهی بدان) پس نام دادن به‌هرچیز تلاش برای معنا بخشیدن بدان چیز خواهد بود، تلاشی که بهررو از بیگانگی نخواهد کاست. حال آنکه درزبان ناب آغازین «نام تنها جنبه‌ی ناب وجودی هر چیز را نشان مـی‌داد.» در «پیشگفتار شناخت شناسانه/ نقادانه» که بنیامین برای کتاب ریشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی نوشته می‌خوانیم:«شکل آغازین ادراك حسی که در آن واژه‌ها، حقیقت خود را چونان نام بدون هیچ شکل از ارتباط بامعنا حفظ می‌کردند از میان رفته و اکنون نام‌ها دارای معنا شده‌اند.»[42] ژولیت شکسپیر ازخود می‌پرسید : «چه چیز دریك نام پنهان‌است ؟»[43] ومی‌اندیشید که نام گل‌سرخ هرچه‌که باشد تفاوتی درحضورآن نمی‌دهدونام رمئو هرچه‌که باشدتفاوتی در واقعیت هستی او نمی‌دهد : «پس رها کن نامت را ، رمئو ا» بنیامین‌نیز می گوید : «دربهشت هنوز نیازی به‌مبارزه با معانی نشانه‌گونه‌ی واژه‌ها نبود. مقصودم معانی‌موجد ارتباط است.»[44] تنها با رهایی‌ازمفاهیم‌اخلاقی وارزشی که بار هرنـام هستند ، می‌تـوان‌راه را به‌سوی «شناخت نـاب» گشود . می‌بینیم که تا چه حد میان این استدلال که درریشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی آمده با مقاله‌ای که درسال ۱۹۱۶ نوشته شده شباهت هست.خاصه آنجا که هرنشانه را به‌نام شیء همانند می‌کند که نگهبانی به‌نگهبان دیگر

42_ Benjamin. W، *The Origin of German Tragic Drama*

۴۳. شکسپیر این اندیشه‌ی‌نوافلاطونی را از اندیشه‌گران رنسانس‌آموخته بود. این نظـر، به شکلی دیگر، نزد اندیشه‌گـری معاصر (ژان پل سارتر) نیز یافت می‌شود: «همه‌ی‌آن چیزها را که نام می‌بریم، دیگر چون گذشته، به جای نمی‌مانند؛ معصومیت خود را از دست می‌دهند.»

Sarter. J. P, *Saint Genet, Comediene et Martyr*, Paris, 1958, P. 102.

به‌گفته‌ی بنیامین «دیگر نام‌ها دارای معنی شده‌اند.»

44_ Benjamin ، *op. cit.* p. 37.

درمورد ریشه‌های نظریات بنیامین درباره‌ی زبان نگاه‌کنید به:

Fuld. w, *Walter Benjamin*, Munchen, 1981

این‌کتاب یکی ازبهترین زندگینامه‌های بنیامین است.

می‌سپارد حال آنکه : «اساس زبان نگهبانان است، و نه اسم شب.»[۴۵]

نظریه‌ی بنیامین درمورد زبان تعیین کننده‌ی منش اصلی کتاب او ریشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی است . این کتاب مهمترین اثری است که بنیامین درزمان حیات خود به چاپ رساند . نخستین دشواری دربررسی این اثر نام آن است . واژه‌ی ریشه (Ursprung) «هرچند بیانگر پدیداری یکسره تاریخی است» اما به معنای بازیابی تبار تاریخی سوگنامه‌های آلمانی دوران باروك نیست. اگرهدف بنیامین نمایش تبار تاریخی آنها بود، آنگاه. واژه‌ی «Entstehung» یا سرچشمه را به‌کارمی‌گرفت . درواقع بنیامین تبار هرسوگنامه را درزبان اداگونه‌ی آن می‌جوید ، یعنی او درپی فهم رابطه‌ای است که میان اثرهنری (چنانکه بانشانه‌های ارتباطی بیان‌می‌شود) وشکل ناب همین اثر (چنانکه می‌توانست بەزبان راستین خود بیان شود) وجود دارد . بنیامین هم به‌نظریه‌ی خود درمورد زبان وفادار می‌ماند و هم به‌آرمان خواهی خود ، یعنی به‌فهم رابطه‌ی اثر هنری با کمال. چرا بنیامین نمایش‌های سوگبار دوران باروك را به‌عنوان موضوع پژوهش خود برگزید ؟ آسیه‌لاسیس در خاطرات خود می‌نویسد که روزی بنیامین به‌او گفت که سوگنامه‌های باروك را به‌این دلیل به‌عنوان موضوع کار خود برگزیده که«شباهتی چشمگیرمیان این نمایش‌ها وآثار نمایشی اکسپرسیونیستی معاصرمی‌بیند.»[۴۶] اما به‌نظر می‌رسد که این نکته درست نیست . بنیامین همواره بااین روش که گذشته‌را به‌یاری (یا به‌خاطر) زمان حاضر بایدطرح کرد ، مخالف بود . ازسوی دیگربعید به‌نظر می‌رسد که او به‌این نکته در

۴۵ـ چارلز روسن در دو مقاله که در شماره‌های اکتبر و نوامبر ۱۹۷۷ درنشریه‌ی New York Review of Books منتشرشده‌اند ، می‌کوشد تا ریشه‌ی نظریه‌ی بنیامین درمورد زبان را درآثار سمبولیست‌های فرانسوی بیابد. این نکته‌ی مهمی‌است که ژاك دریدا نیز بدان اشاره‌کرده است . نگاه‌کنید به :
Lindner . B (ed.) : Walter Benjamin in Kontext, Frankfurt, 1978 .

46_ Lacis. A: *Revolutionar in Beruf*, Munich, 1971, P. 147.

متن کتاب خود اشاره‌ای نکند (نکته‌ای که منطقاً هدف نگارش کتاب محسوب می‌شود). علاقه‌ی بنیامین به نمایش‌های سوگبار آلمانی در سده‌ی هفدهم را باید در ویژگی خود آنها جستجو کرد. این آثار به عالیترین شکلی کلید شناخت مفهوم تمثیل را به‌دست می‌دهند و به‌همین دلیل بنیامین به بررسی آنها پرداخت.

در ریشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی، نویسنده میان تراژدی (که دارای سرچشمه‌ی پیشامسیحی / یونانی است) و سوگنامه‌های سده‌های میانه و آغاز دوران رنسانس (که سرچشمه‌ی مسیحی دارد و به‌یك معنی تبارسوگنامه‌های باروك محسوب می‌شود) تمایز گذاشته است. ریشه‌ی تراژدی را می‌توان در تقدیری اسطوره‌ای، نیرویی فراسوی نیروی انسان (هرچند «انسان گونه») یافت، حال آنکه ریشه‌ی سوگنامه‌ها را باید در «حوادث زمینی و تاریخی» (و زبان اداگونه‌ی آن‌ها) جستجو کرد. از این‌رو در تراژدی تجرید به‌کار می‌رود (همانطور که خدایان المپ اشکال تجریدی انسان هستند، یا به‌زبان دیگر «انسان گونه‌اند») و در سوگنامه‌ها از مفهوم تمثیل (Allegory) استفاده می‌شود. در برابر قهرمانان تراژدی که از دیدگاه اخلاقی حتی از خدایان نیز کامل‌ترند (و مناسبتی میان شکل موجود و شکل آرمانی میان آن‌ها نمی‌توان یافت) قهرمانان سوگنامه‌ها قرار دارند که به دو دسته‌ی قربانی و ظالم تقسیم می‌شوند.، هر دو دسته تابع سرنوشتی، از نظرگاه تاریخی متعین هستند. در این جهان ملموس و آشنا که تناقضات زندگی زمینی و مختصات آشنای اجتماعی بر آن حاکم است، قیاس با نمونه‌ای کامل تنها از راه تمثیل امکان‌پذیر است. همین تبار زمینی سوگنامه‌ها، آنها را از تراژدی جدا می‌کند. درحالیکه سرنوشت نهایی در تراژدی چیزی فراسوی مرگ است (کافی است به‌عنوان مثال به‌مفهوم مرگ در نمایش آنتیگون سوفوکل بیندیشیم) سرنوشت در سوگنامه‌ها یادآور مرگ است، بامعنای زمینی و آشنای آن: به بیان مشهور لاتین Memento Mori (به‌یاد مرگ باش).

تمثیل درسوگنامه‌ها چونان ضرورتی اجتناب‌ناپذیر نهفته است. بنیامین این

ضرورت را کشف کـرد و پس‌از «یشه‌های نمایش سوگبار آلمانی» مفهوم تمثیل را در تاویل سرنوشت زمینی به‌کار گرفت. او تمثیل را نشانه‌ای پنهان، بازمانده از گذشته شناخت که همواره‌چیزی‌دیگر را که‌در ژرفای معنا نهفته (ویا در فقدان معنا یافت می‌شود) را روشن می‌کند. بدین‌سان‌کار بنیامین به «تاویل‌گرایان» نوین شباهت‌زیادی دارد. بنیامین درادامه‌ی بحث خودنشان می‌دهد‌که تمثیل دوران بـاروک از معنای حسی، یعنی از الویت درد‌بار چیزها بر آگاهی جدانیست. قهرمان‌مالیخولیایی سوگنامه‌ها به «جهان‌دانش» و آگـاهی خیانت می‌کند و در میان چیزهایی معما گونه‌که به‌یقین می‌داند علیه او نظم یافته‌اند، درگیر می‌شود. تمثیل اینجا به‌کار می‌آید تاسویه‌های درونی ازخود بیگانگی، شیئی‌شدگی و مناسبات غیرانسانی به‌دقت نمایان شوند. به‌گمان بنیامین تولد بیان نوین این سویه‌ی تمثیل،شعر بودلراست‌که محدود و محصورشدن شعر را در زندگی روزمره درکلان‌شهر بیان می‌کند. اما درآثار پروست و کـافکا نیز این تمثیل چونان هسته‌ی اصلی اندیشه نمودار می‌شود. بنیامین تمثیل‌را به‌همین دلیل راهگشای «مکاشفه‌ی‌زمینی» می‌داند، و این مکاشفه به‌معنای احساس حضور چیزی مرموز و نشناخته در زندگی همیشگی، یکنواخت و روزانه است.[۴۷] لـوکاچ در زیبایی‌شناسی نوشته: «بنیامین به‌روشنی دیده‌که تضاد میان تمثیل و نماد، نمی‌توانـد در تحلیل‌نهایی محصولی (خواه‌آگاهانه وخواه‌خودانگیخته) ازقاعده‌بندی‌های زیبایی‌شناسانه باشد، بل از سرچشمه‌ای ژرف‌تر برخاسته است، از واکنش ضروری مردم در‌برابر واقعیتی‌که درآن زندگی می‌کنند، واقعیتی‌که درآن کنش‌های آنان تکامل می‌یابند و یا از تکامل باز می‌ایستند.»[۴۸]

۴۷ــ «ــ ما همیشه چیزی پیدا می‌کنیم‌که برساند هنوز زنده‌ایم، ها دی دی؟
ــ آره، آره، ما جادوگریم ...»

(ساموئل بکت: به‌انتظارگودو، پرده‌ی دوم.)

48_ Lukacz. G, *Die Eigenart Des Aesthetischen*, Vol 2, p. 763. (*Werke*, 12), Berlin, 1963.

بنیامین در مقاله‌ی «برنامه‌ی فلسفه‌ی آینده» که در آغاز سال ۱۹۱۸ (زمانی که می‌کوشید تا خود را از «بند فلسفه‌ی کانت» برهاند) نوشته پرسش مهم رابطه‌ی فیلسوف و جهان‌بینی دورانش را مطرح کرده است. بحث او روشنگر مناسبت خود او با اندیشه‌های نوین نیز هست: «توجه کلی فلسفه همواره معطوف به قطعیت تجربه‌ای زمان‌مند [تعیین‌شده در زمان] بود، تجربه‌ای که به‌مثابه‌ی موضوع این قطعیت [شناسایی] مطرح می‌شود. اما فلاسفه هرگز آگاهانه این تجربه را در ساختار تام وکامل آن به‌مثابه‌ی تجربه‌ای که به‌شیوه‌ای خاص زمان‌مند است مطرح نکرده‌اند وکانت نیز در این مورد از دیگران پیش‌تر نرفت. او می‌خواست به‌ویژه درآمد [درآمدی به‌هرگونه متافیزیك آینده] اصول تجربی را از علوم، به‌ویژه از فیزیك و ریاضیات استنتاج کند. اما هرگز ـ از نقد خردناب به‌بعد ـ تجربه را به‌گونه‌ای ساده با گستره‌ی موضوع این علوم یکی فرض نکرد وحتی اگر چنین می‌کرد ـ چنانکه پس ازاو فلاسفه‌ی نوکانتی چنین کردند ـ باز مفهوم تجربه‌که چنین شناخته و معین شده، همچنان به همان شکل کهن خود باقی می‌ماند و معنای خصلت نمای آن نه از مناسبتی‌که با آگاهی ناب دارد بل از مناسبتی که با آگاهی تجربی دارد استنتاج می‌شود. پرسش اساسی‌نیز درست درهمین نکته نهفته است: عرصه‌ی این تجربه‌ی ناب، ابتدایی وقائم به‌ذات را کانت (به‌مثابه‌ی فیلسوفی‌که بهررو در دیدگاه اساسی زمان خویش محصور بود) همچون یگانه داده یا بهتر بگویم یگانه مورد ممکن می‌شناخت. حال‌آنکه این تجربه ـ چنانکه دیدیم ـ یکه و از نظر زمانی محدود است، و استوار به‌شکلی است‌که به یك معنی سایر تجربیات نیز استوار بدان‌هستند. این تجربه که به‌معنای دقیق‌واژه می‌توان آن‌را جهان‌بینی نامید [درمورد کانت] همان تجربه‌ی دوران روشنگری است‌که با رشته‌ای که درخود فاقد اهمیت است اما اینجا معتبرشناخته‌شده، از تجربیات دیگر

تاریخ نوین جـدا شده و یکی از پیش پا افتاده‌تریـن جهان‌بینی‌هـا را می‌سازد.»[۴۹]

کار دشواری نیست که به‌یاری بازگفت بالا قیاسی میان مناسبت اندیشه‌گون کانت و دوران روشنگری بامناسبت فکری میان بنیامین و مارکسیسم ایجاد کرد. اما نتیجه‌ی عمده‌ای که از بحث بنیامین به‌دست می‌آید به‌هیچ‌رو در این حد خلاصه‌نمی‌شود. نوشته‌ی بنیامین یکی از مهمترین دشواری‌هـا در اندیشه‌ی فلسفی را مطرح می‌کند: همواره فـلاسفه «تجربه‌ی موجـود» را یگانه مورد ممکن شناخته‌اند و براساس‌آن نظریه و یاحتی نظام فلسفی خود را استوار کرده‌اند، حال‌آنکه نسل‌های بعد پس‌ازگذر از آن حدود تاریخی (که فلاسفه در آن محصور بودند) با تجاربی نوین روبرو می‌شوند کـه فلاسفه‌ی پیشین حتی از وجودآن‌ها نیز بی‌خبر بودند و کوچکترین تصوری از آن‌ها در ذهن خود نداشتند. پرسش عمده‌ای که پیش‌روی بنیامین قرار داشت این بود کـه چگونه اندیشه‌ی فلسفی می‌تواند بنا به‌تجربه‌ی موجود احکامی ارائه کند که به‌کار تجارب بعدی‌نیز بیایند؟ آیا بحث بالا می‌تواند مارا به‌این نتیجه برساند که ارائه‌ی احکام قطعی و «قوانین آهنین» ناممکن است و باید به‌نسبیت دانش باور داشت؟

پاسخ بنیامین شاید تا حدودی اساس نظریه‌ی شك‌گرایی (Sccpticism) را به‌یاد ما آورد، اما در واقع این پاسخ به نظریه‌ی اصلی «تاویل‌گرایی» (Hermeneutique) به‌مراتب نـزدیکتر است. بنیامین می‌گویـد کـه «جهان‌اندیشه‌گون‌هرمتفکر تنها یکی‌از امکانات بی‌شماراست.» هرمنظومه‌ی فکری (همچون هرتاویل متنی ادبی یا رخدادی اندیشه‌گون) تنها یك امکان را مطرح می‌کند. برخواننده است که امکانات دیگر را بیآفریند. ازاین‌رو هرمتن توسط هردوی نویسنده وخواننده نوشته‌می‌شود. متن هربار که‌خوانده می‌شود چیزی تازه است. نویسنده‌ای که به‌این واقعیت آگاه باشد می‌تواند راه را بر اشکال متنوع تاویـل بگشاید. تنها این شیوه‌ی طـرح «تجربه‌ی

49_ Benjamin. W: *Mythe et Violence*, PP. 100_101.

موجود» می‌تواند به‌آن اصول نظری که زاده‌ی تجربیات بعدی هستند یاری کند. آشکارا نگارشی چنین، چشم‌داشتی عظیم ازخواننده‌ی متن دارد و کار را براو چندان دشوار می‌کندکه اگر خود را به «اندیشه‌ی مداوم» عادت نداده باشد مطالعه‌ی متن را رها خواهدکرد، چراکه تنها نباید بخواند بل باید بیآفریند.

بدین‌سان کار بنیامین به تاویل گرایان نوین شباهت می‌یابد. مقصودم مکتبی است که از شلایرماخر و ویلهلم دیلتای آغاز شده و گادامر، ریکور، پالمر، هرش و بتی درچارچوب آن کار می‌کنند. از سوی دیگر شباهتی شگفت‌آور میان آثار بنیامین (و برداشت او از نگارش) با تاویل گرایی و نهان‌روشی (Esoterism) آثار عارفانه و دینی (کابالا و مذاهب گنوسی) می‌توان یافت. هرتاویل همچون برگی از یک گـل سرخ است، هسته‌ی اصلی گـل چیزی نیست، برگ‌هـا اهمیت دارنـد. درست به همین دلیل بنیامین در ریشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی نوشته: «حقیقت هرگز در وجـود عریان و آشکار چیزی به چشم نمی‌آید.»[50] اهمیت آثار کافکا در چشم بنیامین نیز ازهمین واقعیت برخاسته است، چراکه «او نیز دریافته بود که تداوم‌حقیقت بـی‌معناست.»[51] در مفهوم نقد هنری در رمانتیسم آلمانی هنوز رگـه‌ای از باور بـه‌نقش ویژه‌ی نقد ادبـی همچون «شکوفایی اثر» حضور دارد، اما این نظر کنار نخستین رگه‌های تاویل گرایی نشسته و بهررو بنیامین درسال‌های بعد این نظر را یکسره کنار گذاشته است. در این رساله نشان تاویل گرایی شله گل را بـراندیشه‌ی بنیامین می‌توان دید. او نوشته کـه دو مفهوم اصلی فلسفه‌ی نقادانه یعنی اندیشه (آگاهی) واندیشه درمورد اندیشه (خودآگاهی) را می‌توان درآثار شله گل بازیافت. اینجا اثر هنری همچون اندیشه است و تاویل نقادانه‌ی آن همچون انـدیشه درمورد اندیشه ظاهر می‌شود. عمل

50– Benjamin. W: *The Origin of German Tragic Drama*, P. 45.

51– Banjamin. W: *Briefe*, Frankfurt 1966, Vol 2, 763.

ناقد چون جزء جداناشدنی اثرهنری است. تنها دراین کنش می‌توان حقیقت اثرهنری یا «ایده‌ی» آن را شناخت.[52] ازسوی دیگر بنیامین سخت تحت تاثیر نوالیس است که اثرهنری را چونان «مجموعه‌ی نشانه‌های رمزی» یا به گفته‌ی مشهورش «یك هیروگلیف» می‌شناخت و تاویل را کارکسانی می‌دانست که کشف رمز می‌کنند.

نقدهای اساسی بنیامین تنها درحکم اندیشه‌هایی درمورد هنرهستند و هرگز درحکم روشنگری تام اثر یا «شکوفاکردن توان‌های آن» به‌حساب نمی‌آیند. پس هنگامی که بنیامین در ۹ دسامبر ۱۹۲۳ به ف. س. رنگه نوشت: «تمامی دانش انسانی بایدشکل تأویل و تفسیر را به‌خود بگیرد»[53] درواقع حکمی جز حکم اصلی تاویل‌گرایان نوین ارائه نکرده است. البته کار او در یك مورد مهم با کار این تاویل‌گرایان متفاوت است. درحالیکه اینان به‌درجات گوناگون (به‌میانجی آثار هیدگر) از پدیدارشناسی ادموند هوسرل آغاز کرده‌اند، بنیامین بااصول اندیشه‌ی هوسرل‌مخالف بود. درآغازدهه‌ی ۱۹۳۰ او با علاقه پژوهش آدورنو در نقد به هوسرل را دنبال می‌کرد و خــود همواره به مفهوم «نیت» (Intention) یا «حضور مفهوم ذهنی ازشیئی» که از مهمترین‌مفاهیم فلسفه‌ی هوسرل است انتقاد می‌کرد. در ریشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی نوشت: «حقیقت هرگز وارد مناسبت با چیزی نمی‌شود و به یقین وارد مناسبت با نیت نیز نمی‌شود. شناختی که استوار به‌نیت‌مفهوم‌گونه باشد حقیقت ندارد... حقیقت درحکم مــرگ نیت است.»[54] آدورنو نیز درهمین مورد می‌گفت: «حقیقت غیر تصوری، یگانه حقیقت است.» این

52_ Benjamin.w: *Gesammelte Schriften*, 1/3, p. 801.

۵۳_ بازگفت از:

Fekete. j: «Benjamin's Ambivalence» in: *Telos*, no 35 (1978), p. 192.

54_ Benjamin. w: *The Origin of German Tragic Drama*, p. 17.

نکته آنان را به‌سوی باور به‌آنچه هست، یعنی موارد موجود غیرتصوری، پدیدارهای مشخص (انضمامی) و تاریخی می‌کشید، حقیقتی که تعین‌هـای آن قابل شناخت است. بینش واقع‌گرایانه‌ی بالا از اصول نظریات هوسرل سخت دور است. اما تاحدودی (و به‌یك معنای محدود) به عقایـد دیلتای و نیز به‌عقاید آلو ییس ریهل (۱۸۴۴-۱۹۲۴) که حلقه‌ی «واقع‌گرایی» را میان فلاسفه‌ی نوکانتی آغاز کرد، شباهت دارد. آدورنو و بنیامین همچون دیلتای دوسویه‌ی انضمامی درواقعیت موجود را از یکدیگر جدا می‌کردند: یکی امکان پژوهش علمی و دیگری تاویل پدیـدار. نخستین به احکـام و قوانینی منجر می‌شود که دارای صحت نسبی هستند ودیگری به‌بیانی ممکن و درونی (باطنی) از واقعیت می‌رسد. آدورنو نوشته: «ایده‌ی علم پژوهش است، ایده‌ی فلسفه تاویل است.»[55] تاویل روشن می‌کند که مفاهیم («که به صورت نیت ظاهر می‌شوند» وبه این اعتبار غیرواقعی هستند) درواقع مستقل ازآفرینندگان خویش وجود دارند (و از این‌رو برخلاف ظاهر خود در حکم نیت نیستند)، پس‌اثرهنری چیزی می‌گوید که آفریننده‌اش از آن بی خبر بود و یاچه بسا نمی‌خواست آن را بیان کند.[۵۶] بنیامین دریکی ازمهمترین مقالات خود یعنی مقاله‌ای که در باره‌ی پیوندهای گزیده اثر گـوته نوشته، نشان داد که تفسیرهرمتن‌ادبی، درست به دلیل زندگی‌مستقل‌اثراز آفریننده‌اش نیازمند عنصری تازه وباطنی یعنی تمثیل است: «نقد حقیقت درونی هر اثر هنری رااز دست فرو می‌گذارد و تفسیر موضوع آن را.»[۵۷] پس بنیامین

55_ Buck_Morss.s: *op. cit*, P. 78.

۵۶_ روش بنیامین تا حدودی به‌شیوه‌ی نقادی هارولد بلوم از «اشعار بدخوانده شده» همانند است. بنیامین نیز می‌کوشد تا کشف کند که چگونه نویسنده یاشاعر مقصود خود را درپیکر مقصودی دیگر بیان می‌کنند و به‌چه دلیل گوینده چیزی مخالف با مقصود خویش را می‌گوید.

57_ Benjamin.W: *Mythe et Violence*, P. 250.

نقد را نمی‌پذیرد، چون از موضعی برتر، با نظام ارزش‌هایی نامشخص (و چه بسا یکسر متضاد با متن) می‌کوشد که آن را تعالی دهد و به‌انجام این کار موفق نمی‌شود. تفسور را نیز نمی‌پذیرد زیرا درچارچوب «پندارهای متن» باقی می‌ماند. تمثیل یگانه راه ترکیب آنهاست و با تاویل گـرایی نیز خواناست. تمثیل درچارچوب متن باقی می‌ماند (زیرا احکامی برآمده از نظام ارزش‌هایی جداگانه را بدان تحمیل نمی‌کند) و از آن فرا مـی‌رود (زیرا متن را همچون یك امکان نمایان می‌کند.) با ارزش‌هایی برآمده از (و خوانا با) متن، آن را تغییر می‌دهد. تاویل گرایی بنیامین بـه‌یاری تمثیل «حقیقت راکه همواره درسطح آشکار می‌شود» با موضوع اثرهنری «که همواره در تکامل زمان خود را پنهان مـی‌کند» به یکدیگـر نزدیك می‌نماید یا به‌زبان خود بنیامین «آن‌ها را به‌یکدیگرمی‌شناساند.» همانطور که یك متخصص شناخت خطوط زبان‌های باستانی، خواندن متنی کهـن را «از واژه‌های آن آغاز می‌کند» یك تاویل گرا نیز«از تفسیرها آغازمی‌کند.» خط شناس به‌یاری قواعد نحوی زبان ازواژه‌ها به‌جملات می‌رسد. تاویل‌ـ گرا به‌یاری تمثیل از تفسیرها به معنا یا حقیقت محتمل دست می‌یابد. پس کار بنیامین با کار«خط شناس» دستکم از نظرقدرت ترکیبی تشابـه دارد (وچرا نگوییم که باکارکیمیا گران نیز همانند است؟)

هنگامی‌که آدورنو در نقد به گذر «اه‌ها»، بنیامین را بـه«حضور انـدیشه‌ی یونگ» درنوشته‌اش آگاه می‌کرد، بیشتربه «ناخودآگاه قومی» می‌اندیشید و نه به‌پرسش روش‌شناسانه.[58] تشابه موضوعی دیگر را می‌توان درکارـ برد قاعده‌ی «ترکیب عناصر ناشناخته» (قاعده‌ای‌که نـزدکیمیا گران بسیار آشناست) در آثار یونگ و بنیامین یافت.

58–*Aesthetics and Politics*, London, 1977,P113.
در این مجموعه آثاری از ارنست بلوخ، گئورگ لوکاچ، برتولت برشت، تئودور آدورنو و بنیامین آمده است. نامه‌های انتقادی آدورنو در مورد اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن و گذر «اه‌ها را می‌توان در این مجموعه‌یافت.

تصور بنیامین از تاویل، به جهانی عتیق(Antediluvian)[۵۹] بازمی گردد که در آن هنوز نقد وتفسیر از هم جدا نشده بودند. کیمیا گر از جهان آشنای دانش شیمیایی فراتر می‌رود و تعین‌های سرراست دنیای فیزیکی را کنار می گذارد تا گوهر پنهان در عناصر طبیعت را باز شناسد. تاویل گر نیز با عناصر فرهنگ چنین می کند. در جهان عتیق نیز تاویل گران «کابالا» چنین می کردند. تنها اگر هدف، آشنایی با گوهرپنهان عناصرفرهنگ باشد می‌توان تصوری از«ناکجاآباد»،«مسیانیسم» و«زمان مسیح موعود» را در سر پروراند. این عنصر مسیانی در تمامی نوشته‌های بنیامین حاضر است، سازنده‌ی جهانی است«همه سویه و درهم شده به‌وسیله‌ی فعلیت.»[۶۰] شناخت بنیامین از سنن به درك او از «عدم تداوم واقعیت» باز می گردد. هابرماس تاکیدکرده که ناگزیر این شناخت همواره به‌هدف واپسین یعنی به «ظهور مسیح موعود» متکی است.[۶۱] هابرماس به درستی دریافته که تاویل گرایی بدون باور به‌مسیانیسم ناممکن است. نقد او به بنیامین محصول تلاش او برای ادامه‌ی فعالیت مکتب فرانکفورت در راستای تازه است، او می کوشد که به اندیشه نوکانتی باز گردد و از این رو تمایز میان علوم طبیعی و علوم اجتماعی را ــ که اندیشه گران مکتب فرانکفورت به پیروی ازلوکاچ مطرح می کردند، «بازمانده‌ی عرفان گرایی» می‌خواند و آن را مردود می‌داند.[۶۲]

۵۹ــ واژه‌ی انگلیسی (مشتق از Diluvium) که درزبان‌های اروپایی دیگر نیز به کارمی‌رود.

60_ Benjamin. W: *Gesammelte Schriften*, 1/3, P. 1235.

61_ Habermas. j: «Die Uerkleidete Tora» in: *merkur*, 32/1 (1978), pp. 100_101.

62_Habermas. j: *Knowledg and Human Intrest*, London 1472, pp. 32_33.

هابرماس ریشه‌ی این «خطا» راکه علوم اجتماعی را ازعلوم طبیعی جدامی‌کند، در آثار دهه‌ی ۱۸۴۰ کارل‌مارکس می‌یابد.

بنیامین، اما، تمایز میان این دو دسته علوم رامی‌پذیرد و تاویل را درمورد علوم اجتماعی به‌کارمی‌گیرد. او به‌مثابه‌ی «یک ناقد ادبی» (هانا آرنت می‌گوید که اوخود را فیلسوف یا تاریخ‌نگار نمی‌دانست «تنها گاه خود را ناقد ادبی می‌خواند»)[۶۳] درکی مشخص و خاص از ناقد را در سرداشت: ناقد به مثابه‌ی تاویل‌گرا. او هرگز درپی بنیان نظامی ویژه در نقد ادبی نرفت. *Kritik* همواره به‌چشم اومفهومی کانتی داشت، یعنی معیارسنجش بود.

اکنون می‌توان راز پیچیدگی و دشواری سبک آثار بنیامین را دریافت. او استاد بی‌رقیب نگارش مقالات بود. نثری دشوار، فنی و پیچیده را ـ که جنبه‌ای گریز ناپذیر داشت ـ به‌کارمی‌گرفت، چراکه می‌خواست نقد ادبی را از گستره‌ی‌تشریح‌تاریخی اثربه قلمروی اندیشه منتقل‌کند. هر نقد او در حکم‌گذرراه اندیشه‌هایی پیرامون درون مایه‌های اثر ادبی است.اندیشه‌هایی‌که از یکسو تکیه به دانش ژرف تاریخی و اجتماعی دارند و ازسوی دیگر،گونه‌ای بینش‌شخصی استواربه شور(Pathos)سازنده‌ی منش‌ویژه‌ی آنهاست. بنیامین باکنار نهادن «نیت»کوشید تا مفهوم «از این شکل به آن شکل شدگی (Urphanomenon)که گوته‌درمورد طبیعت به‌کاربرده بود را به قلمروی تاریخ وفرهنگ گذر دهد. پس سبک نگارش او نیز از تاثیر این مفهوم بی اثر نمانده است. دررساله‌های او همواره میان اندیشه‌ای که سریع وگستاخانه بیان می‌شوند و اندیشه‌ی بعدی، فاصله‌ای یا جایی خالی و تهی باقی است. خواننده خود باید این فاصله را پرکند. جملات کوتاه

63_ Benjamin.W: *Illuminations*, P. 4.

بنیامین به سال ۱۹۲۹ نوشت، «هدفی‌که من پیش روی خود قرار داده‌ام این است‌که مهمترین ناقد ادبیات آلمان بشوم. دشواری اینجاست‌که برای مدت پنجاه سال نقد ادبی درآلمان جدی‌گرفته نشده است. بدست آوردن مقامی در نقادی به این معنی است‌که باید نقد ادبی را باز آفرینی‌کرد.»

Benjamin. W: *Briefe*, vol, P. 505.

او که اندیشه را چونان جرقه‌ای از ذهن می‌گذرانند یادآور خصومت او با ساختن نظام هستند. آدورنو می‌نویسد «روش ریزشناسانه و استوار به پاره‌های جداگانه ی بنیامین... هرگز ایده‌ی تاملی همگانه را کامل نکرد، ایده‌ای که نزد هگل، و نیز نزد مارکس، سازنده‌ی تمامیت است.»[۶۴] به گفته‌ی موریس بلانشو: «جملات بنیامین افق ویژه‌ی خویش را می‌آفرینند.»[۶۵] بنیامین به جای «شیوه‌ی نگارش اقتدارگرایانه» که در آن همه‌چیز از سوی فاعل شناسایی یا نویسنده بیان می‌شود تا خواننده «به حد نویسنده‌تعالی یابد» شیوه‌ای تازه واستوار به برابری دواندیشه‌ی نویسنده‌وخواننده را به‌کار گرفته است. اسلوبی که دشواری آن را باید پیش از هرچیز زاده‌ی تازه بودن آن دانست.[۶۶]

آدورنو سبک بنیامین را باموسیقی نوین مقایسه کرده است: «درست همچون موسیقی نوین[موسیقی فاقدتن، موسیقی دوازده تنی] که هیچ گونه تمایزی را میان مایه وتکامل آن نمی‌پذیرد وهر لحظه‌ی موسیقی، هر تنی به درجه‌ای یکسان با مرکز فاصله دارد، فلسفه‌ی بنیامین نیز فاقد مایه‌ی اصلی است.»[۶۷] به عبارت دیگر تاویل گرایی که «هسته‌ی اصلی» را بی اهمیت و «برگ‌ها» یا تاویل‌ها را مهم می‌داند در اساس اندیشه‌ی بنیامین جای دارد واز آنجا

64– Adorno. T. W; *Prisms*, P. 236.

65–Blanchot. M: «Walter Benjamin: Reprises» in: *Nouvelle Revue Francaise*, no 93 (1960), PP. 475–483.

۶۶– به گفته‌ی پیکونه: «جملات کوتاه بنیامین گاه به شعر نزدیک می‌شوند تا از زاویه‌ی بحرانی ابزار بیان سنتی بگریزند»:

Piccone. p: «The Coming Function of Critical Theory» in: *New German Critique*, no 12 (1977), P. 31.

۶۷– مقاله‌ی آدورنو با عنوان «درآمدی به آثار بنیامین» (۱۹۵۵) در:

Adorno. T. W: *Uber Walter Benjamin*, 1970, P. 46.

به اسلوب و سبک ویژه‌ی نگارش او راه می‌یابد. او خود در نامه‌ای نوشته: «من در فعالیت ادبی خود براین اعتقادم که هرحقیقت باید جایگاه ویــژه‌ی خود را باز یابد.»[68] قیاس آدورنو چقدر هوشمندانه است، جمله‌ی بالا به‌ سادگی می‌تواند گفته‌ی آرنولد شوئنبرگ در باره‌ی موسیقی باشد. ارنست بلوخ می‌نویسد: «بنیامین با قدرتی شگرف، ریزبینی فلسفی منطقی را با تبار واژه شناسی پیوند می‌داد و از اینرو همواره در پی پرسش‌های پیرامونــی بود و مرکز را رها می‌کرد.»[69] از این رو نتایج، احکام، بازگفت‌هــا و خاطرات شخصی در هر نــوشته‌ی بنیامین کنار هم قرار می‌گیرند تا «جای ویژه‌ی خود را بازیافته باشند.» تداوم آن‌ها بنا به قاعده‌ای که می‌توان آن را «ترکیب عناصر» (به قیاس کیمیاگری) و یا «تدوین معانــی» (به قیاس تدوین نماها در سینماتوگراف) خواند به نوشته‌های بنیامین منش ویــژه‌ای می‌بخشد که «همواره باطراوت به‌نظر می‌آید و کهنه ناشدنی است.» آثاری همسان یک متن بنیامین چه اندک‌اند که بارها خوانده شوند و هربار به‌نظر تازه آیند.

بازگفت‌ها در هرنوشته‌ی بنیامین جایگاه و اهمیتی ویژه دارند. در هر متن او می‌توان سلسله‌ای از بازگفت‌ها را (به صورت مستقیم یا همچون بازگویی معنی) مشاهده کرد. استادی ومهارت بنیامین در کــاربرد آن‌ها چندان است کــه هربازگفتی از دیگران را به یادی از گــذشته‌ی خود (تداوم خاطره) همانندمی‌کند. بنیامین‌می‌گفت هرنوشته‌ی‌من «موزاییکی از بازگفت‌هاست» و «بازگفت‌ها در آثار من چــونان مهاجمین مسلح به‌خستگی باربران پایان

68_ Benjamin. W, *Briefe*, Vol 1, P. 329.

69_ Bloch . E : « Erinnerungen » in , *Uber Walter Benjamin* , Frankfurt, 1968 P. 17.

«ریزشناسی فلسفی ـ منطقی» را در برابر Micrological _ Philosophica آورده‌ام و «تبار واژه شناسی» را در برابر Etymology .

می‌بخشند.»[۷۰] کاربرد بازگفت‌ها در آثار بنیامین (همچون کاربرد آن‌ها در آثار کارل کراس) نه سازنده‌ی معانی بل تغییردهنده‌ی آن‌ها هستند. بنیامین از این راه می‌کوشد تا معانی نادرست را از ذهن خواننده بزداید: «باید بگویم که من بازگفت‌ها را چونان نیرویی ویرانگر به‌کار می‌گیرم.»[۷۱] یعنی به‌گونه‌ای غیرمستقیم و «بدون سودجویی از اقتدار نامشروع نویسنده» به‌یاری اندیشه‌ی کسی دیگر که اینجا چونان خاطره‌ی خویشتن (خاطره‌ی ما: نویسنده و خواننده) جلوه می‌کند، مفهوم یا مفاهیم نادرست را می‌توان پشت سر نهاد. اگر به‌یاد آوریم که بنیامین زبان را «حقیقت هستی‌شناسانه» می‌داند آنگاه دلیل توجه او را به بازگفت‌ها (یا به‌گفته‌ی موریس بلانشو «خاطره‌ی زبان») درک می‌کنیم. بازگفت‌ها در نثر بنیامین کارکردی همچون خاطرات در زندگی دارند، به‌عبارت دیگر همان نقشی که «خاطره‌ـ‌رویا» در به جستجوی زمان گمشده اثر مارسل پروست دارد را بازگفت‌ها در آثار بنیامین ایفاء می‌کنند. همانطور که بنیامین درمقاله‌ی «تصویر پروست» گفته که پروست زندگی را نه چنانکه گذشت بل چنانکه درخاطره به‌جاماند (و نمایان شد) درنظر می‌گرفت، آثار خود او نیز به‌یاری کاربرد یکه و شگفت‌انگیز خاطره/بازگفت در ذهن ما به‌جا می‌مانند.

مقاله‌ای که بنیامین درمورد کافکا نوشته مثال خوبی از شیوه‌ی تدوین معانی و کاربرد بازگفت‌ها را به‌دست می‌دهد. دراین مقاله از افسانه‌های تاریخی

70_ Banjamin. W: *Schriften*, Frankfurt, 1955, Vol 1, p. 571.

۷۱ – پیشین، ج ۲، ص ۱۹۲. و باز، «بازگفت‌ها نیرویی تعادل دهنده‌اند» (پیشین، ج ۱، ص‌ص ۱۴۲ـ۱۴۳.) درواقع بازگفت‌ها درآثار بنیامین آنچه را که بودلر «کلید همخوانی‌ها» می‌نامید را آشکار می‌کنند. هر بازگفت با «خاطره‌ی نویسنده/اندیشه‌ی خواننده» چون صوتی در «اکتاوهای گوناگون» رابطه می‌یابد.

دربار روسیه، افسانه‌های تلمودی، گاندهاراواس اسطوره‌ای هند، افسانـه‌ی اولیس، حکایات حیوانات کافکا، تمثیل‌های داستان‌های بلند او وخاطرات خود بنیامین، همه درخدمت روشن کردن یک نکته قرار گرفته‌اند: «چگونه زندگی وکـار در جامعه سازمان می‌یابند؟»[72] این مقاله علیه تمامی آثاری است کـه تاآن زمان در موردکافکـا نوشته شده بودنـد. بنیامین تفاسیر «طبیعی» (یـا اجتماعی) و «فراسوی طبیعی» از آثـار نویسنده‌ی چك را مردود می‌داند و نمی‌پذیرد که قصر نشانه‌ی اقتدار زمینی یا اقتدار آسمانی است یا محاکمه بیان سلطه‌ی نیروهـای ستمگر دنیوی و یـا نماد واپسین دادرسی در آن جهـان است. اینجا برای نخستین بار در ادبیات انتقادی سده‌ی حاضر، نوشته های مرموز و پیچیده‌ی نویسنده‌ای به یـاری تمثیل (و به‌گونه‌ای بنیانی براساس سایـر آثار او) مورد تاویل قرار گـرفته‌اند. نکته‌ی جالبی است‌که بنیامین در ایام نگارش این رساله از یکسو با برشت تماس داشت (او از ژوئن تـا اکتبر ۱۹۳۴ درکپنهاگ با بـرشت همراه بود) و از سوی دیگر با گرشوم شولم مکاتبه‌داشت. برشت تفسیری دنیوی ازکافکا ارائه می‌کرد (و حتی یك‌بار از او چون «یکتا نویسنده‌ی ها» نام برد) و شولم تفسیری آیینی و متافیزیکی از آثارکـافکا داشت و جملات کافکا را «بیان داوری نهایی و قدسی» می‌خواند.[73] بنیامین، اما، این هر دو تفسیر را رد می‌کـرد. اوکافکا را «ستایشگر خلوص و پـاکی شکست» می‌خواند و آثارش را با تاویلی یکسر تازه به ما می‌شناساند. کارکافکا را همچون کـار خود «قیام علیه اسطوره یا قدرت معنا» ارزیابی می‌کرد و به شیوه‌ای شگفت‌آور از جهان درونی‌کافکا در پیوند با دنیای معنوی‌خویش سخن می‌گفت. او به‌یاری «مسیانیسم» خود به ما ثابت می‌کندکه‌کافکا بـا

۷۲ـ بنیامین به شولم نوشته بود: «در این مقاله من دو هدف اصلی‌کارم یعنی اهداف سیاسی و رمزآمیزم را تانهایت پیش برده‌ام.» در:

Benjamin. W. *Briefe*, Vol 2, p. 624.

73_ Buck_Morss. S: *op.cit*, p. 142.

ایمـان «مسیانی» خویش به واقعیت‌های تلـخ زمینی می‌نگریست و در پـی «مکاشفه‌ی زمینی» بود، از این رو همزبان با کافکا می‌گفت: «تنها به‌خاطر ناامیدان، امید آمده است.»

دگرگونی ساختار هنر

رسالـه‌ی اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن بیش از سایر آثـار بنیامین خوانده شده و مورد نقد و سنجش قرار گرفته است. این رساله جدا از دفاعی کـه از «هنر مردمی نوین» می‌کند (و این نکته مباحث زیادی را برانگیخته است که مشهورترین آن‌ها نقد آدورنو به بنیامین است که به‌طرح نظریه‌ی «صنعت‌فرهنگی» و «فرهنگ توده‌ای» درکتاب دیالکتیک روشنگری منجر شده است) به دلیل فهم دگرگونی ساختار هنر در میان مهمترین اسناد فلسفه‌ی هنر و زیبایی شناسی سده‌ی حاضر جـای گرفته است . بنیامین خود این اثر را درحکـم درآمدی به‌کار اصلی خود یعنی گذرگاه‌ها می‌دانست و در نامه به ورنرکرافت (۲۷ دسامبر ۱۹۳۵) تاکیدکردکه:«ازنظر روش‌ـ شناسانه، این دوکار من باهم رابطه‌ی تنگاتنگ دارند.»[۷۴]

اساس‌نظر بنیامین دراین رساله را می‌توان چنین خلاصه‌کرد: درسده‌ی‌اخیر به دلیل پیشرفت فـن آوری امکان تـکـثیر. فنی و مکانیکی آثـار هنری تحقق یافته است. به دلیل تکـثـیر مکانیکی (روندی‌که درآن آثار هنری می‌توانند به‌گونه‌ای وسیع باز تـولید ، تکثیر و فروخته شوند) اثـر هنری خصایل اصلی خود را ازکف داده است، همچنان‌که روند تولید دیگرصرفاً ترکیب‌کار فکری/ کار یـدی نیست (بنیامین واژه‌ی مکانیکی را درتمایزبا تولید یدی یـا دستی می‌آورد) اثر هنری نیز دیگر موردی یکـه محسوب نمی‌شودکه با حفظ فاصله از مخاطب (تماشاگر ، شنونده) اثری جاودانه به

74_ Benjamin. W, *Gesammelt Schriften*, 1/3 p. 986.

نظر آید. نسخه‌هـای بدل آثار مشهور هنری (به‌صورت پوسترهای چاپی پرده‌های نقاشی، نمونه‌های بدلی تندیس‌ها ومجسمه‌ها، صفحه‌های موسیقی)[۷۵] تجلی اثر هنری (Aura یـا به زبان آلمانی Erfahrung) را از میان برده‌اند، اثر هنری فاقد اصالت شده و «ارزش آیینی» آن نفی گشته است، در مقابل به صورت تکـثیر شده‌ی خود به‌میان توده‌های مردم رفته است. ایـن نکته به هیچ روی به معنای تنزل مقام هنر نیست بل در حکـم ترفیع اندیشه‌ی زیبایی شناسانه‌ی تـوده‌هاست. پیشرفت فن آورانه‌ی تکـثیر، عکاسی و به‌ویژه سینما را به مثابه‌ی هنرهای ویژه‌ای که اساساً استوار به تکـثیر مکانیکی هستند به‌وجود آورده است. بنیامین معتقد است که سینما تمامی خصایل «تلقی نوین از هنر» را داراست، یعنی فاقـد ارزش آیینی است اما درمیان توده‌ها جای دارد. بدین‌سان تکـثیر فنی و مکانیکی در هر دوی مفهوم هنر و کـارکرد آن دگرگونی و انقلابی عظیم به پـا کرده است.

جنبه‌هایی از بحث بنیامین درمورد تغییر ساختار انـدیشه (و هنر) در مباحث فلسفی/ زیبایی‌شناسانه‌ی دو سده‌ی اخیر ریشه دارند. به عنوان مثال در فراز شصت و هشتم فلسفه‌ی حقوق هگل می‌خوانیم: «درمورد اثر هنری [باید گفت که] شکل یعنی تجسم انـدیشه به‌یاری ابزار بیرونی، چونان یك شیئی نمایان می‌شود، وچنان وابسته به هنرمند وخاص اوست که نسخه‌ای از یك اثر به‌گونه‌ای بنیانی محصول توان اندیشه‌گون نسخه‌بردار به‌حساب می‌آید. درمورد آثار ادبی، شکل که به‌دلیل آن اثر همچون موردی خارجی نمایان می‌شود [به دلیل صنعت چاپ] منش مکانیکی یافته است. همین نکته درمورد اختراع یك دستگاه خودکـار نیز صادق است. در مورد نخست اندیشه نه به‌گونه‌ای محدود ومحصور (همچون یك تندیس) بل دررشته‌ای از نمادهای تجریدی، جـدایی پذیر، جلوه‌گر می‌شود و درمورد دوم اندیشه

۷۵ــ و اکنون می‌توان تولید انبوه «نوارهای کاست» و «نوارهای فیلم‌ویدئو» را نیز به مثال‌های بنیامین افزود.

محتوای مکانیکی می‌یابد. شیوه و ابزار تولید مکانیکی این چیزها، دستامدی همگانی و محصول کار افرادی بسیار است. اما میان اثر هنری در یک حد و تولید کالاها در حد دیگر، پله‌هایی انتقالی نیز می‌توان یافت که بیش و کم [به درجات گوناگون] منش هر دو حد را دارا هستند.»[۷۶]

می‌بینیم که اینجا هسته‌ای آغازین بحث بنیامین آمده است. هگل پس از ذکر مثال بازتولید فنی کتاب نشان می‌دهد که چگونه اندیشه «محتوایی مکانیکی» می‌یابد. این نکته ـ به‌شکلی نبوغ‌آمیز ـ درحکم درک دگرگونی‌های بینش زیبایی شناسانه و بطور کلی اندیشه به دلیل تغییرات فن‌آورانه است. نکته‌ای که به راستی درحکم خاستگاه و پیشنهاده‌ی آغازین بحث بنیامین محسوب می‌شود. هگل از همان نخستین جلوه‌های پیدایش تکثیر فنی (بازتولید چاپی کتاب) به گونه‌ای انتقادی دگرگونی در مسیر اندیشه‌ی آدمی را پی‌می‌گیرد و با روشن‌بینی برای نخستین بار ماهیت کالایی محصول هنری را به‌بحث می‌گذارد. اما، نگرش بنیامین به تغییرات ناشی از تکثیرمکانیکی مثبت است و از میان رفتن ارزش آیینی هنر را چونان از میان رفتن نخبه گرایی در هنر مورد استقبال قرار می‌دهد. البته این نکته‌ی آخر را نمی‌توان به‌صورتی صریح در رساله‌ی بنیامین یافت، اما زمانی که او در برابر ارزش آیینی کهن موقعیت نوین اثرهنری یعنی منش مردمی آن را قرار می‌دهد آشکارا هنری همگانی و توده‌ای را در برابر هنر نخبه گرایانه نهاده است. از این نکته که آیا پیدایش هنری همگانی و توده‌گیر پدیده‌ای مثبت است یا نه جلوتر بحث می‌کنم، اما باید به‌یاد داشت که اهمیت بحث بنیامین نه در این نتیجه گیری مشخص او، بل در طرح پرسش اصلی است، یعنی مهمترین جنبه‌ی بحث در رساله‌ی «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن» فهم تغییر در ادراک زیبایی شناسانه‌ی نوین به دلیل پیدایش و تکامل هنر سینماتوگراف است. در این رساله می‌خوانیم: «رویکرد انقلابی به

76 Hegel. G. W. F. *Philosophy of Right*, London, 1967, P. 54.

سینمای امروز جز ارائه‌ی نقدی انقلابی از مفاهیم سنتی هنر نمی‌تواند شکل دیگری داشته باشد.» در بحث بنیامین از سینماتوگراف جنبه‌ی اصلی همان است که در بالا آمد و این جنبه جدا از برداشت‌های مشخص و شخصی او از سینما و نتایجی که به دست آورده معتبر باقی می‌ماند. من با پاره‌ای از برداشت‌های بنیامین، مثلاً آنجا که از سینمای شوروی دفاع می‌کند و سینمای اروپای غربی را رد می‌کند مخالفم. او (احتمالاً تحت تاثیر برشت) با توجه به شرکت هنرپیشه‌های غیرحرفه‌ای در سینمای شوروی و «منش مردمی این سینما» می‌نویسد: «در اروپای غربی استثمار سرمایه‌دارانه از صنعت سینما امکان برآوردن این نیاز انسان نوین را که تصویر خویش را بازتولید کند از میان می‌برد. در این شرایط تهیه‌کنندگان فیلم می‌کوشند تا توجه توده‌ها را به نمایش پندارگونه و خیال‌پردازی‌های مشکوک جلب کنند». در در تمام رساله‌ی اثرهنری در دوران تکثیر مکانیکی آن جز سینمای شوروی، تنها فیلم‌های چارلز چاپلین مورد ستایش قرار گرفته‌اند. اما چگونه می‌توان پذیرفت که فیلم‌هایی چون وامپیر (خون آشام) اثر کارل درایر، توهم بزرگ اثر ژان رنوار یا چهاردهم ژوییه اثر رنه‌کلر در حکم نمایش‌های پندارگونه و خیال‌پردازی‌های مشکوک هستند؟ درحالیکه بنیامین در ۱۹۳۵–۱۹۳۶ جملاتی که بازگو کردم را می‌نوشت در اروپای غربی فیلم‌های برجسته و درخشانی تهیه می‌شوند که در حکم مهمترین نمونه‌های هنر سینماتوگراف هستند و با بهترین فیلم‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ اتحاد شوروی برابرند. (بگذریم که در دهه ۱۹۳۰ سینمای شوروی گرایشی سریع به سوی تهیه‌ی فیلم‌هایی داشت که در آن‌ها هنرپیشه‌های حرفه‌ای شرکت می‌کردند)[۷۷] استنلی میچل در پیشگفتار کوتاهی که به برگردان انگلیسی برخی از مقالات بنیامین

۷۷ـ برای شناخت سینمای شوروی در دوران انقلاب و دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ نگاه کنید به:

Leyda. J: *Kino: A History of the Russian Film*, New York, 1973.

درمورد برشت نوشته به‌درستی «جنبه‌ی یک‌سونگر» نظریه‌ی اورا رد می‌کند و می‌نویسد: «چــون بنیامین در نخستین پله‌ی یک دوران نویــن فن‌آوری زندگی می‌کرد ــ زمانی‌که فنونی چون تدوین تصاویر دارای تاثیر سیاسی مستقیم بودند ــ گاه بداین حکم گرایش یافت که فن‌را چونان موردی‌که در خود به‌گونه‌ای سیاسی تاثیر گذار است [از عــوامل دیگر] منزوی‌کند و منکرشود که سیاسی‌شدن فن‌آوری مناسبات تولید را نیز چون نیروهای‌تولید دربر می‌گیرد.»[۷۸]

جدا از این برداشت‌های مشخص، نظریه‌ی والتر بنیامین در مورد تغییرات ساختاری هنر معــاصر به‌دلیل پیدایش سینما، درخشان و نبوغ‌آمیز است و حتی امروز پس از چهل سال در قلمروی نظریه‌ی فیلم، چونان نظریه‌ی‌تازه و انقلابی جلــوه می‌کند. اهمیت کار بنیامین خاصه زمــانی بیشتر به چشم مــی‌آیدکه به‌یاد آوریــم ، انــدیشه گــران نسل او سینما را پــدیــده‌ای «پیش پا افتاده و مبتذل» می‌شناختند وکسانی چون ارنست بلوخ یا گئورگ لوکاچ هرگز از سینما چون هنری هم‌ارزباسایر هنرها سخن نگفته‌اند و از هرگونه قیاس میان سینما باادبیات یا «هنرهای راستین‌دیگر» برآشفته می‌شدند. بــه عنوان مثال لوکاچ میان نویسنده‌ای‌که«تصویری نقاشی‌گونه» می‌آفریند یانویسنده‌ای‌که «تصویری سینمایی» می‌سازد تمایزگذاشته‌است، کار نویسنده‌ی نخست را « نگارش جمله‌ای دقیق و حساب‌شده» خوانده و کار دیگری را «نوشتن سطری بچگانه» ارزیابی‌کرده است.[۷۹] ویا درمورد شیوه‌ی نگارش ایلیا ارنبورگ نوشته : «آثار او در تعیین منش اندیشه‌گر مهم هستند. اما در آنها تکامل نمایشی اصیل در اندیشه‌گــری ازکف رفته

78– Benjamin. W: *Understanding Brecht*, London, 1973, P. XYII.

۷۹– از پیشگفتار لوکاچ به‌کتاب زیر:

Lukacz G. *Writer and Critic and Other Essays*, London 1971. P. 14.

است . او به خوانندگان خود تنها رشته‌ای از تصاویر سینمایی ارائه می‌کند.»[80]

سرچشمه‌ی بی‌اعتنایی لوکاچ به سینما را باید در نقد او به «ناتورالیسم» جستجو کرد. اساس بحث او این پیشنهاده است: هرچه هم که در گستره‌ی سینما حوزه‌ی تخیل و ابداع گسترش یابد باز مرز بازتاب و تصویرگری طبیعت ناشکستنی باقی خواهد ماند، همانطور که در ادبیات می‌توان مرزی ناگذشتنی در برابر نویسندگانی چون امیل زولا یافت که گستره‌ی نوگرایی و تخیل در آن پایان می‌یابد. زیرا او از آغاز خود را درمحدوده‌ی تقلید از طبیعت محصور کرده است. اما ایجاد مناسبتی مستقیم میان سینما و ناتورالیسم کاری نادرست است. در فیلم سال پیش در مارین‌باد اثر آلن رنه سینما به سادگی مرزی که لوکاچ عبورناپذیر می‌دانست را پشت‌سر گذاشته است.

اهمیت نظریه‌ی بنیامین دراین واقعیت نهفته است که او از آغاز با فرضی دلخواه و ناروشن چون «سینما به مثابه‌ی هنری ناتورالیستی» کار خود را محدود نکرد و بدون ایجاد مانعی ذهنی ، رها از پیشداوری وپیشنهاده‌های خیالی به بررسی هنر سینما توگراف و تغییراتی که پیدایش این هنر در بینش زیبایی شناسانه‌ی دوران ما ایجاد کرده است پرداخت.

بحث بنیامین در مورد از میان رفتن تجلی اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی نیز در اندیشه‌ی فلسفی و زیبایی‌شناسانه‌ی ایدآلیسم آلمانی ریشه دارد. در درس‌هایی بر زیبایی‌شناسی اثر هگل می‌خوانیم: «هنر در آغاز کار استوار برموردی رمزآمیز، چیزی شوم وپنهان، هوسی بی‌پایان بود... اما اگر محتوای ناب، به‌گونه‌ای کامل در قالب هنری حل شود، آنگاه روح دست نیافتنی آن ، شکل ظهور عینی خود را از دست می‌دهد و به خویشتن درونی خویش باز می‌گردد. و این چیزی است که درزمانه‌ی ما رخ می‌دهد . نمی‌توانیم به تعالی همیشگی هنر و حرکت آن به سوی کمال

۸۰ـ پیشین ، ص ۱۸۷ . در زیبایی شناسی لوکاچ نیز اشاره‌ای به سینما نمی‌توان یافت.

امید بندیم. هرچه هم که خدایان را به‌کمال خدایان یونان فرض کنیم، هرچه هم که خداوند و عیسی و مریم را در حدکمال ترسیم کنیم، باز پرسش اصلی تفاوت نخواهدکرد، دیگر در مقابل آنان زانو نخواهیم زد.»[81] بحث هگل از میان رفتن «عنصر معنوی» یا «مورد مقدس» در هنر را مطرح می‌کند. بحثی که به یك معنی تا سده‌ی حاضر ادامه یافته است. به عنوان مثال به‌نظری که واسیلی کاندینسکی در بخش دوم رساله‌ی درباره‌ی معنویت در هنر ارائه‌کرده دقت کنیم: «هنر این دوران تنها به هدفی مادی وابسته است... روشی که هنرمند برای ساختن جسم به‌کار می‌گیرد برای او بدل به یگانه پرسش می‌شود، این است آیین هنری بی‌جان.»[82] بحث بنیامین درواقع تدقیق نظرقدیمی هگل ونیز نظریات جنبش اکسپرسیونیستی دوران خود اوست. بنیامین نشان داده‌که با از میان رفتن‌هسته‌ی اصالت‌اثر هنری، کارکرد این اثر یکسره دگرگون می‌شود و به جای آنکه استوار به ارزش آیینی باشد (علت اصلی وجود اصالت) به پراکسیس دیگری یعنی سیاست متکی می‌شود. جنبه‌ی انقلابی سینما، رها کردن هنر از مفاهیم سنت‌گرایانه است. بحث بنیامین در مورد از میان رفتن «ارزش آیینی» و تجلی‌متمرکزترازمباحث دیگران است. به‌گمان او تجلی دارای سه ساحت عمده است: یکه است، با ما فاصله دارد و جاودانه و یکسان به نظر می‌آید: خصائلی مشترك میان یك چشم اندازکوهستانی (که بنیامین در رساله‌ی اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن مثال زده) و یك نقاشی دیواری جیوتو. بازتولید مکانیکی هرسه ساحت تجلی را ازمیان می‌برد. نخست، تکثیر یك نقاشی دیواری جیوتو به‌صورت پوسترهای‌دیواری، دیگر موردی یکه نیست، بل این «اثر» به‌گونه‌ای وسیع دردسترس‌همگان

81_ Hegel. G. W. F: *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, Oxford, 1975, P. Vol 1, P. 103.

82_ Kandinsky. W: *Concerning The Spiritual in Art*, London, 1972. P. 29.

قرار می‌گیرد و همپای رشد فن‌آورانه‌ی صنعت چاپ با کیفیت چاپی عالی و با بهای ارزان فروخته می‌شود. دوم، فاصله‌ای میان این نسخه‌ی تکثیر شده و ما وجود ندارد. آن را خریداری کرده و بر دیوار اتاقی در خانه‌ی خویش آویزان می‌کنیم. دیدن آن هر لحظه که بخواهیم امکان‌پذیر است. دیگر نباید به معبدی قدیمی در «آسیسی» یا «پادوآ» برویم تا هنر جیوتو را مشاهده کنیم، اثر باماست. سوم، منش همیشگی اثر هنری از میان می‌رود، معمولاً پس از طی زمانی از پوستر چاپی خود دلزده و خسته می‌شویم، می‌توانیم به سادگی به جای آن نسخه‌ی تکثیر شده‌ای از یك اثر هنری دیگر را قرار دهیم. در یك کلام، تمایز میان نسخه‌ی اصلی و نسخه‌های باز تولیدشده را باید در حضور یاغیاب مفاهیم تجلی، اصالت و اقتدار اثر هنری یافت. به گمان بنیامین بزرگترین تمایز ساختاری هنر نوین با هنر کهن غیاب تجلی و اصالت اثر هنری معاصر است.

مفهوم فاصله که چونان یکی از سه ساحت تجلی در بحث بنیامین اهمیت دارد یادآور نظریه‌ی برتولت برشت در مورد (*Verfremdung*) است که به فارسی آن را «فاصله‌گذاری» ترجمه کرده‌اند (ایجاد فاصله میان هنرپیشه و نقش، میان هنرپیشه و تماشاگر از راه کاربرد روش‌های بیگانه‌سازی). بی‌شك نظریه‌ی بنیامین (و نیز «فاصله‌گذاری» برشت) وابسته به بحثی است که مارکس در پایان فصل کالا در نخستین مجلد سرمایه باعنوان «بت‌وارگی کالاها»» مطرح کرده است. بحثی که یادآور آثار دهه‌ی ۱۸۴۰ مارکس در مورد «از خود بیگانگی» است. اما نکته‌ی مهم درهنر برشت، ایجاد گونه‌ی نوینی از تجلی است (دستامد فن فاصله‌گذاری) که یکسر از نظر بنیامین (چه در رساله‌ی اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن و چه در مقالاتی که در مورد برشت نوشته) پنهان ماند.[۸۳] از سوی دیگر سینماتوگراف نیز با ایجاد شکلی ویژه و تازه از فاصله گذاری، مفهوم

۸۳ـ می‌توان مفهوم نوین تجلی را در نمایش آیینی معاصر (دو نمونه، برداشت آنتونن آرتو از نمایش و آثار یرژی گروتفسکی) آشکار دید.

نوینی از تجلی را به شیوه‌ای تازه مطرح کرده است . نظریـه‌ی بنیامین در مورد غیاب مفهوم تجلی در هنر نوین را می‌توان به‌سادگی درمورد نقاشی (به دلیل باز تولید نسخه‌های چـاپی) و موسیقی (به دلیل تکـثـیر فنی صدا ، صفحه‌ها و نوارهای موسیقی ، رادیو و تلویزیون) صادق دید ، اما در موارد دیگر نمی‌توان این نظریـه را به گونه‌ی مطلق پذیرفت . راست است کـه سینما (خاصه به دنبال رواج «نوارهای ویدئـو») مفهوم قدیمی اصالت را از دست داده است و تجلی دستکم به شکلی که بنیامین درمورد هنرهای کهن مطرح می‌کند در سینما مطرح نیست، اما فیلم‌های سینماتوگرافیک بسیاری نیز وجود دارند کـه چیزهایی بیش از باز تولید ساده‌ی واقعیت هستند .
خاطرات یک کشیش دهکده اثـر روبر برسون ، اردت اثر کـارل تئودور درایر و یا داستان توکیو اثر یاساجیرو ازو همچون آثار هنری کامل به معنای تـازه‌ی واژه دارای تجلی ، اصالت و اقتدار هستند . حتی بیش از این دارای ارزش نوین آیینی هستند . در حالیکه نظریه‌ی بنیامین درمورد غیاب تجلی در هنر معاصر بیانگر از میان رفتن گونه‌ای خـاص و سنتی از تجلی است (به معنایی که درتلقی ویژه‌ای از ارزش آیینی دارد، یعنی همان معنایی که در باز گفت از زیبایی شناسی هگل مطرح بوده است) اما تجلی اکنون به معنایی تازه در هنرهای نمایشی (سینما و تآتر) سربرآورده‌است.
اهمیت کـار بنیامین در مشاهده و بـررسی از میان رفتن مفهوم کهن تجلی است (مفهومی که دارای پیشینه‌ای به درازای تاریخ هنر است). نظریـه‌ی بنیامین می‌تواند و باید خاستگاه نظریـه‌ی تازه‌ای در مفهوم پیدایش مفهوم نوین تجلی قرار گیرد . البته هنوز پژوهش جدی و دقیقی در مورد ایـن مفهوم نوین انجام نگرفته است (شاید به این دلیل ساده که ما تازه درآغاز پیدایش آن قرار داریم). اما مباحثی که نشانه شناس و ناقد ادبی برجسته‌ی دوران ما رولان بارت مطرح کرده (زندگی معاصر چون سرچشمه‌ی اسطوره شناسی نوین) و یـا نظریه های نوین در مورد هنر سینماتوگراف بی شك یاری زیادی به فهم این پدیدار تازه ، یعنی تجلی نوین، می کنند.
نظریه‌ای که بنیامین در رساله‌ی اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن

ارائه کرد از همان زمان انتشار متن آلمانی، میان اندیشه‌گران فرانسوی پژواك یافت. پیر کلوسوفسکی پیش از جنگ دوم بین‌المللی، خلاصه‌ای از آن‌را به زبان فرانسه برگرداند. آندره مالرو در کنگره‌ی نویسندگان در لندن (۱۹۳۶) آن را معرفی کرد و موریس بلانشو از آن در برابر تنی چند از ناقدان ادبی و سینماگران دفاع کرد. یادآوری کنم که در چاپ نخست رساله که توسط «انجمن پژوهش‌های اجتماعی» در نیویورك انتشار یافت پاره‌ای از «قواعد مارکسیستی» رساله حذف شده بود (مثلاً قیاس میان فهم مناسبات تولید توسط مارکس و روش بنیامین در آغاز رساله). یك سال پس از انتشار این اثر نخستین نشانه‌های تاثیر آن درمیان پیشروان مکتب فرانکفورت نیز دیده‌شد. هربرت مارکوزه دررساله‌ی «منش اثباتی فرهنگ» (آکه بعدها در مجموعه‌ای از مقالات او به نام نفی‌ها منتشر شد) از شکل ظهور زیبایی در اثر هنری نوین ــ که خود را مستقل از اثر و شرایط تاریخی پیدایش آن نمایان می‌کند ــ یادکرد ونوشت هرچند این استقلال ــ که در دوران نوین به‌صورت گسست از مناسبات بورژوایی نمایان می‌شود ــ «پندارگونه و ظاهری» است اما بهررو نشانه‌ای از تجلی اثر هنری به‌شمار می‌رود.[84] اما مارکوزه درمورد این جنبه از بحث بنیامین که از میان رفتن تجلی و پیدایش گرایش هنر به‌سوی توده‌ها پدیداری مثبت است خاموش ماند و تنها به این حکم بسنده کرد که پرسش اصلی نه در اختیار همگان قرار دادن عناصر فرهنگی موجود، بل از میان بردن این فرهنگ است.[85]

84_ Marcuse . H: *Negations*, London, 1968, PP. 88_133.
درمقاله‌ی مارکوزه اشاره‌ی صریحی به اثر هنری‌د‌ردوران تکثیر مکانیکی‌آن نشده، اما به سادگی می‌توان دیدکه مارکوزه خود را با مسائل و نظریاتی‌که در رساله‌ی بنیامین آمده‌اند روبرو کرده است.

۸۵ــ پیشین، ص ۱۳۲. مارکوزه این حکم را در نقد به دیدگاه کائوتسکی آورده و اشاره‌ای صریح به بنیامین ندارد.

اما مهمترین مقابله‌ی نقادانه با رساله‌ی بنیامین توسط تئودورآدورنو انجام شد. آدورنو، گرایش هنر نوین به‌سوی توده‌ها را ـ که چنان مورد ستایش بنیامین بود ـ گرایشی به‌سوی فرهنگ‌عامیانه خواند ورساله‌ی بنیامین‌را از این زاویه مورد حمله قرار داد. آدورنو پس از مـرگ بنیامین چندبار از تاثیر عقاید برتولت برشت بر بنیامین دراین‌مورد یادکرد. راست این است که «اثر هنری دردوران تکثیر مکانیکی آن» تحت تـاثیر مستقیم بـرشت نوشته شده است. تاکید بنیامین برجنبه‌ی مثبت این نکات‌که مخاطب سینما گروه است و نه‌فرد، وهرکس‌که‌بخواهد می‌تواند با ابزارهنری سینما کار کند درحکم دفاع ازنظریه‌ی برشت است‌که‌همچون لنین می‌گفت: «سینما سازمان‌دهنده‌ی توده‌هاست.»[۸۶] درزیر باز گفتی از نوشته‌ی برشت درستایش چارلی چاپلین (۱۹۲۱) را می‌آورم و به‌سادگی می‌توان تأثیر این‌نوشته را در رساله‌ی «اثر هنری دردوران تکثیر مکانیکی آن» مشاهده‌کرد: «و بعد یك فیلم‌کوتاه ازچارلی چاپلین دیدم به‌اسم الکل و عشق. تکان دهنده‌ترین فیلمی است که تا به حال دیده‌ام... آنچه او ارائه می‌دهد تکان دهنده‌ترین چیزی است‌که اصولا هست. هنر ناب است... قهقهه‌ی مـداوم تماشاگران جزء لاینفك فیلم اوست‌که سخت جدی است و باحزن وعینیتی خوفناك.یکی از عواملی‌که تاثیرفیلم را ممکن می‌سازد قساوت بینندگان است.»[۸۷] بنیامین در مقاله‌ی «نویسنده به مثابه‌ی تولیدکننده» از اهمیت از میان بردن تمایز میان‌کارفکری وکاریدی سخن رانده است. او وبرشت بر این باور بودند که سینما این تمایزرا ازمیان می‌برد و این مترقی‌ترین سویه‌ی‌کارکردی آن

۸۶ـ نگاه‌کنید به‌نوشته‌های برشت در مورد سینما در:
Brecht. B: *Sur le Cinema*, Paris, 1970, PP. 180–181.

۸۷ـ برشت. ب: درباره‌ی‌تآتر (برگردان فرامرز بهزاد)، تهـران،۱۳۵۷،ص ص ۱۸ـ۱۹ .وبنیامین می‌گوید که‌چاپلین درانجام‌کاری موفق شده که‌سوررآلیست‌ها در آن‌درمانده‌اند (مقاله‌ی«سوررآلیسم») در ادامه‌ی بحث‌خواهیم دید‌که‌آدورنو چگونه خود را از وسوسه‌ی «قهقه‌ی مداوم تماشاگران» رهانیده است.

محسوب می‌شود. بنیامین درمقاله‌ی خود از درهم شکستن مرزهای میان اثر هنری و برداشت همگان درتآتر برشت دفاع کرده وطرح نظریه‌ی برشت در مورد «نویسنده/ کارگر» را مورد ستایش قرارداده است. اوامکان«همگانی شدن» و «دردسترس همگان قرارگرفتن» هنرنوین را «موردی یکسره‌مثبت» دانسته و سینما را دراین مورد مثال آورده است. پیش از ایـن در مقاله‌ی «سوررآلیسم» او اعلام‌کرده بودکه سینما با چارلی چاپلین همان حرف و پیام دادائیست‌ها و سوررآلیست‌ها را بیان‌کرده، تنها در این مورد توانسته از محدوده‌ی تنگ محافل‌اندیشه‌گرانه به‌میان توده‌ها گذرکند. هرچند بنیامین و برشت خود را مدافع «نظریات هنرمندان شوروی» می‌دانستند، اما باید به یادداشت که مقوله‌ی «نویسنده/ کارگر» دردهه‌ی ۱۹۳۰ رسماً ازجانب حزب وحکومت رد شده بود و آن را مفهومی « انحرافی وچـپ‌گرایانه » ارزیابی‌کرده بودند. بنیامین دررساله‌ی اثر هنری دردوران تکثیر مکانیکی آن می‌نویسدکه دردمکراسی‌های غربی، هرکس می‌تواندبرای بیان‌نظریات و عقاید خود نشریه‌ای پیداکند و آنجا خواننده به راستی بدل به‌نویسنده شده است. ظاهراً آرمان گسترش هنر (تبدیل شدن هــرکس به هنرمند) در دمکراسی‌های بورژوایی دست یافتنی‌تر است تا در اتحاد شوروی (که در زمان نگارش رساله‌ی بنیامین، درآن مقدمات دادرسی زینوویف وکـامنف فراهم می‌شد ودرذهن میلیون‌ها نفر ازشهروندان شوروی دیگرحتی تصوری هم از«نگارش عقاید خویش» به‌جا نمانده بود.) اما «همگانی شدن هنر در جامعه‌ی سرمایه‌داری» به‌چه معنی است؟ تنها یك معنی دارد: هنرتابع‌قوانین بازار می‌شود.

تئودور آدورنو در نامه‌هایی‌که درموردِاثر هنری دردوران تکثیر مکانیکی آن و گذر دوره‌هابرای بنیامین فرستاد گرایش هنربه‌سوی توده‌هارا «موردی منفی» نامید.[88] به‌چشم او قوانین بازار به اثر هنری منش کالایی‌می‌بخشند

۸۸ــ این نامه‌هارا در مجموعه‌ی زیر می‌توان یافت:

Aestheties and Politics, London, 1977, PP. 110–133.

و دست آخر موجد «صنعت فرهنگی» می‌شوند و این‌صنعت برخلاف تصورو آرمان بنیامین، مخاطبین هنررا به«مصرف کنندگان» تبدیل می‌نماید. برخلاف بنیامین که خواهان‌ازمیان بردن تضاد نیروهای روبنایی (فن‌آوری‌مکانیکی در تولید هنری) با نیروی آفریننده‌ی هنرمند بود و تسلط هنـرمند برابزار تولید مکانیکی (که برای توده‌ها همچون هرهنرمند منفرد امکان‌پذیراست) را دستامدی عظیم می‌شناخت، آدورنو دگرگونی وپیشرفت هنررا نتیجه‌ی کارکرد پراکسیس دیالکتیکی میان هنرمند و فنون از نظـر تاریخی متعین کارش می‌شناخت وتسلط فنی را به‌هیچ‌رو سرچشمه‌ی پیروزی‌بردشواری‌ـ های آفرینش هنری درجامعه‌ای‌که تولیدکالایی در آن تعمیم یافته است، به شمار نمی‌آورد. پیش از این به سال ۱۹۲۸ او تغییرات فنی را زیان‌آور دانسته بود: «خانواده اکنون ازراه گرامافون بـه‌موسیقی گوش می‌دهند، به جای آنکه خود به نواختن بپردازند.»[۸۹] و بازبراین نظر خـود پافشاری می‌کرد.

بنیامین «شیوه‌ی نوین پذیرش هنر از سوی توده‌ها» را ستایش می‌کرد. به گمان او توده‌ها دیگربه آن دقت و تمرکز فکرکه برای‌فهم یك اثر هنری اصیل، یکه، با فاصله و دارای ارزش آیینی لازم و ضروری است، نیازی ندارند. آدورنو درمقابل، به‌شدت نسبت به‌این‌پذیرش همگانی مشکوك بود. او در- مقاله‌ی «درباره‌ی‌منش بت‌واره‌ی‌موسیقی‌وپسرفت شنیدن» (۱۹۳۸) که تا حدودی درحکم پاسخ به اثر دو دوران تکثیر مکانیکی‌آن است، چنین استدلال کردکه موسیقی‌عامیانه‌ی‌کنونی (وموسیقی جاز) توان و نیروی شنیدن را ویران می‌کنند، به این معنی‌که شنونده را عادت می‌دهند تا از هر چیز تازه بترسد و «تنها به آنچه‌که پیش از این نمونـه‌ای از آن راشنیده است پاسخ دهد.»[۹۰] موسیقی عامیانه و جاز «فـردیت شنونـده را از میان

89-Buck-Morss. S: *op. cit*, P. 287, (n 106) .

۹۰ـ به واکنشی‌که امروز دربرابر موسیقی جان کیج نشان داده می‌شود دقت کنیم. واکنشی که استوار به «عـادت شنیدن» است و از اینرو به‌گونه‌ای ژرف ←

می‌برند» و به‌همین‌دلیل معمولاً؟ به صورت پس زمینه‌ی رقص یا سینما یا تآتر به‌کار می‌روند (چراکه خود نیزدارای منش خودبسنده نیستند) آدورنو می‌نویسد: «اینجا شنونده به‌جای اینکه در یك پراکسیس نوین درگیر شود، چنانکه درمورد موسیقی‌شوئنبرگ چنین می‌شود، به حدیك موجود پذیرای خود آزار تنزل می‌یابد وبدین سان در اثر هنری چیزی جزمنش بت‌واره‌ی کالایی به جا نمی‌ماند».[91] سینما نیز به همین شکل«گونه‌ای پذیرش» (یا عادات بنیانی) را ایجاد می‌کند و«تماشاگر نیروی آفریننده و خیال‌پرداز خود را از دست می‌دهد.»[92] منش عمده‌ی «صنعت فرهنگی» و «فرهنگ توده‌ای» این است که دنیای ساده و سرراست «هنر عامیانه» را جایگزین‌هر شکل‌پیچیدگی ونوآوری کند. از اینرو در سینماتوگراف نیز (همچون هر هنر دیگر) آن آثارتازه‌که «عادت آشنایی تماشاگر با اثرهنری» راویران می‌کنند، درست آثاری هستندکه مورد استقبال همگان قرار نمی‌گیرند.[93]

←

محافظه‌کارانه است. موسیقی جان‌کیج شیوه‌ی شنیدن تازه‌ای را طلب می‌کند. چیزی تازه را مطرح می‌کند و همین تازگی موجد هراس «شنونده‌ی رها شده به عادت، شنونده‌ی‌پذیرای خودآزار» می‌شود. او با اعلام بیزاری خودازموسیقی جان کیج، هراس خود ازهرآنچه‌که به تفکرش وادارمی‌کند را اعلام می‌نماید.

91–Jay.M: *Dialectical Imagination*, PP. 187, 189–190

92- Adorno. T. W, Horkheimer. M: *Dialectic of Enlightenment*, London, 1973, PP. 126 - 127.

دیان والدمن در مقاله‌ی «نظریه‌ی انتقادی و سینما» می‌نویسدکه‌واکنش آدورنو به سینما ناشی از برخورد شخصی او با «سینمای امریکا» بود. (در سال‌های مهاجرت او از طریق فریتس لانگ با بسیاری از فعالین هولیوود آشنا شده بود.) این نکته درست است‌که آدورنو ازسینمای تجارتی امریکا بیزاربود، اما این بیزاری او از نظریه‌اش درمورد «فرهنگ توده‌ای» و «صنعت فرهنگی» ناشی

←

بنیامین چون برشت از کارکرد مردمی رسانه‌های همگانی دفاع کرده است و همواره سخن برشت را تکرار کرده که «خاستگاه کار ما باید نه چیزهای خوب قدیمی بل چیزهای بد تازه باشد. پرسش اصلی حذف یا نفی فن‌آوری نیست، گسترش آن است.»[۹۴] از اینرو او همواره به هنری که «دور از دسترس یا فهم همگان» و «نخبه‌گرایانه» باشد سخت حمله کرده است. برای او مفهوم تازگی در ابزار بیان تازه خلاصه می‌شود، تازگی محتوای اثر هنری که ویرانگر «عادت» مخاطبین یا توده‌هاست و در نتیجه واکنش منفی آنان را برمی‌انگیزد به‌چشم او بی‌اعتبار می‌آید. به همین دلیل در گذر «ها «هنر برای هنر» را چونان «مسیر موازی فاشیسم» مورد حمله قرار داده است.[۹۵] اما آدورنو تسلط بر عناصر «صنعت فرهنگی» (همچون رسانه‌های همگانی) را به‌معنای «گسترش از خود بیگانگی» می‌داند و می‌گوید که پرسش اساسی بر سر نفی مناسبات اجتماعی موجود است و تسلط بر عناصر سازنده‌ی

←

می‌شد و نه اینکه نظریه‌اش ناشی از بیزاری او باشد. به همین شکل بسیاری از انتقادهای والدمن به آدورنو در این مقاله نادرست‌اند.

Waldman. D: «Critical Theory and Film» in: *New German Critique*, no 12 (1977), PP. 39-60.

۹۳ــ کافی است واکنش تماشاگران فیلم پول آخرین شاهکار روبر برسون را به یاد آوریم تا دریابیم که تماشاگران «صنعت هنری سینما» برای تماشای «فیلم سینماتوگرافیک» ساخته نشده‌اند.

94- Benjamin. W: *Understanding Brecht*, P. 121.

۹۵ــ آدورنو در نامه‌ای به بنیامین از «جبهه‌ی متحدی» یاد کرده که «از برشت تا جنبش جوانان فاشیست در آن شرکت دارند و علیه هنر برای هنر مبارزه می‌کنند».

Benjamin. w: *Gesammelte Schriften*, 1/3, P. 1002.

این مناسبات را به‌هیچ‌رو نمی‌توان با حذف آنها یکی دانست. سال‌ها بعد آدورنو به‌یاری هورکهایمر در فصل چهارم کتاب دیالکتیك روشنگری با دقت بیشتری نکات اصلی را که در نامه‌هایش به‌بنیامین چونان اشاره‌ای آمده بودند، گسترش داد. به‌نظر آنان اصل کاربرد هنر توسط توده‌ها بهر رو بر اساس اصل ضرورت سودمند بودن همه چیز استوار است. آدورنو بی اشاره به‌بنیامین نوشت: «پس این نظر سقراطی که زیبایی باید سودمند باشد به‌گونه‌ای طنز آمیز به عمل درآمده است.» [96] نقدی که در این کتاب به فیلم‌های چارلی چاپلین شده بی‌شك اشاره‌ای است به‌نوشته‌های برشت و بنیامین در این مورد. «قهقهه‌ی مداوم تماشاگران» که چنین مورد ستایش برشت و بنیامین بود ازنظر آدورنو واکنش دروغین و محافظه کارانه‌ی تماشاگران فیلم‌های چاپلین است: «نمایشی همگانی است. اعضای آن چیزی بیش از مناد‌ها [یا عناصر تك] نیستند. همگی خود را به‌این لذت سپرده‌اند که همراه دیگران عمل کنند. هماهنگی آنان جز کاریکاتوری از همبستگی نیست.» [97]

آدورنو در مقاله‌ی «دقتی دیگر به‌صنعت فرهنگی» (۱۹۶۰) تاکید می‌کند که او اصطلاح «صنعت فرهنگی» را به «فرهنگ توده‌ای» ترجیح می‌دهد، زیرا اصطلاح دوم این توهم را ایجاد می‌کند که یگانه شکل برخورد توده‌ها با هنر همین شکل منفی و ناپذیرفتنی است. [98] حال آنکه باید تاکید کرد که «صنعت فرهنگی» شکل منحرف برخورد توده‌ها با هنر را نشان می‌دهد و یاد آور می‌شود که باید شکل درست آن را ایجاد کرد. [99] جای دیگری نیز

96- Adorno. T. w, Horkheimer. M, *op. cit*, P. 156.

۹۷- پیشین، ص ۱۴۱.

98- Adorno. T. w, «Cultur Industry Reconsidered», *New German Critique*, no6 (1977), P. 12.

۹۹- درهمان مقاله‌ی «دقتی دیگر به‌صنعت فرهنگی» آدورنو با نظر دوستش زیگفرید

←

آدورنو به‌یاری باز گفتنی از هورکهایمر می‌گوید: «مبارزه با فرهنگ توده‌ای به‌دلیل وابستگی آن با تداوم نابرابری و بی‌عدالتی ضروری بود.»[100] پس آدورنو به هیچ رو منکر اهمیت دگرگونی مناسباتی که امکان شرکت توده‌ها را در آفرینش هنری مسدود می‌کنند نیست، تنها به «شرکت توده‌ها در تجارتی که نام هنر گرفته» گردن نمی‌نهند.

برخلاف بنیامین، آدورنو نمی‌پذیرد که «ارزش آیینی اثر هنری» در دوران ما یکسره از میان رفته است. او معتقد است که گوهر اصلی کار هنری نفی است، هر اثر هنری در ناتوانی خود در ازمیان بردن تضاد میان‌منش همگانی اثر هنری با جنبه‌ی فردی آفرینش هنری درواقع بازگوی تناقضات اجتماعی است و از این‌رو همواره عنصری از اعتراض، نفی مناسبات موجود وطرح مناسباتی دیگر در جامعه‌ای دیگر (حتی به‌گونه‌ی یك آرمانشهر یا ناکجاآباد) را همراه دارد.[101] حتی یك قطعه‌ی شعر تغزلی «آن گستره‌ی بیان است که نیروی سازمان‌ها و نهادهای اجتماعی را به مبارزه می‌طلبد و تقاضایش برای جهانی دست نخورده و باکره، به‌خود ماهیتی اجتماعی دارد.»[102] این اعتراض و نفی که به‌گونه‌ای اجتماعی شکل گرفته مشخصه‌ی اصلی اثر هنری است و اصالت آن را می‌سازد، اگرچه تکنیك فنی، این اصالت را از میان

کراکائر، نویسنده‌ی کتاب مشهور «از کالیگاری تا هیتلر» موافق است که می‌گوید: «سینما بهترین بازتاب منش فکری یك ملت است، چراکه «تولید فیلم دارای منش همگانی است». نگاه کنید به:

Kracauer. S: *From Caligari to Hitler*, Princeton, 1947, (Reedition 1978).

100- Adorno. T. w: *Prisms*, P. 109,

101- Adorno. T. w, Horkheimer. M: *op, cit*, P. 181.

102- Adorno. T. w: «Lyric Poetry and Society» in: *Telos*, no 20 (1974), P. 56.

ببرد (که آدورنو می‌پذیـرد چنین می‌کند) در واقع توان نفی‌کننده‌ی اثر را ازمیان برده‌است. هسته‌ی اصلی نقد آدورنو به «صنعت فرهنگی» استوار بر کارکرد دگرگون شونده‌ی اثرهنری«غیر اصیل»است،کارکردی که نه‌تنها دیگرجنبه‌ی متعـرض ندارد بـل پذیرا است . اندیشه‌هایی کـه آدورنو و هورکهایمر در نقد به «صنعت فرهنگی» منتشرکردند بعدها درآثار هربرت مارکوزه درمورد «هنر در جامعه‌ی تك ساحتی» به‌شکل ساده‌تر (و همه‌فهم-تری) تکرار شد .

آدورنو در واپسین‌کارش نظریه‌ی زیبایی شناسی‌کتابی‌که پس از مرگش منتشر شد با صراحتی‌که در نامه‌هایش به بنیامین نیامده، تاکیدکردکه ازمیان رفتن تجلی (مفهومی‌کـه به‌نظر او ریشه در اندیشه‌ی کـانت دارد) به‌کار بنیامین آمد تا «هنر را همچون ابزاری برای رسیدن به اهـداف تجربی» مطرح کند و هر اثر هنری را از منش مستقا. آن جدا نماید و با استناد به تغییرات ناشی از پیشرفت شیوه‌ی تولید و تکـثـیر مکانیکی ، اثر هنری را تنها به اهداف فنی وابسته سازد[103] آدورنو در نامه‌هـایش به بنیامین نیز تاکیدکرده‌بودکه‌شرکت توده‌ها درتولید هنری به‌هیچ رو به معنای تعالی هنر نیست ، بل هنر را تا حد آگاهی روزمره‌ی توده‌هـا تنزل می‌دهد،از سوی دیگر آدورنو فنی‌کردن هنرکـه مورد ستایش بنیامین بود را نه در تسلط بر فن باز تولید ، بل درکاربرد فن به معنای عنصری درونی (و نه ابزاری) می‌دید. به چشم او موسیقی شوئنبرگ به مراتب بیشتراز سینمای هالیوود نشانه‌ی مهارت فنی و تسلط هنرمند بـر ابزار بیانی بود ، زیـرا شوئنبرگ از آغاز خود را نه با ابزار بل بـا درون مایه‌های هنر خویش رو در رو می‌دید . در این نامه‌ها ، آدورنـو از بنیامین خواسته بودکه به مواضع سابق خود بازگردد ، یعنی به مواضعی‌که پیش از آشنایی بابرشت داشت، آن‌زمانی‌که (مثلاً در مقاله‌ی وظیفه‌ی مترجم در ۱۹۲۳) می‌نوشت:

103_ Adorno. T. W. *Autour De La Theorie* Esthetique, Paris, 1976, P. 79.

«هیچ شعری برای خواننده، هیچ تصویری برای تماشاگر و هیچ قطعه‌ی موسیقی برای شنونده ساخته نشده‌اند.»[104]

واپسین آثار

اگر از اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن بگذریم، دو کار مهم دیگر بهترین نشانه‌های فعالیت فکری بنیامین در واپسین سال‌های زندگیش محسوب می‌شوند: طرح بزرگ او به نام گذرگاه‌ها در مورد شعر بودلر و تکامل جامعه‌ی سرمایه‌داری فرانسه در سده‌ی نوزدهم، و نهاده‌هایی بر فلسفه‌ی تاریخ.

نگارش گذرگاه‌ها (*Passagenarbeit*) آرزوی دیرینه‌ی بنیامین بود. هنگامی که او به سال ۱۹۱۳ (در بیست و یک سالگی) به پاریس مسافرت کرد، در نامه‌ای نوشت: «خیابان‌های پاریس بیش از خیابان‌های برلین در حکم خانه‌ی من هستند.»[105] بیست سال بعد هنگامی که برای همیشه آلمان را ترک کرد و به پاریس رفت خود را «درجایی آشنا بازیافت» و نوشت: «هیچ مکانی درزمین چنین به‌من نزدیک نیست.» او همواره پاریس را خانه‌ی خود می‌دانست. آشنایی کامل با زبان، ادبیات و فرهنگ فرانسه و «عشق به جغرافیای پاریس» باعث شدند که او هرگز احساس مهاجری که مرزهای کشورش به‌روی‌او بسته شده‌اند را نداشته باشد. شهری که دایره‌ای گرد آن است «همچون کمربندی که دروازه‌های قدیمی را به یکدیگر می‌پیوندد.» و از این‌رو به شهرهای محصور سده‌های میانه همانند است، با این تفاوت که گذرراه‌هایش عریض‌ترند. آن بولوارهای ساخته‌ی هوسمان که به سربازان لجام گسیخته‌ی لویی بناپارت امکان می‌دادند تا هرگونه

104– Benjamin. W: *Illuminations*, P. 69.

105– Benjamin. W: *Briefe*, Vol 1, P. 56.

تظاهرات خیابانی را سرکوب کنند اما روزی عرصه‌ی دلاوری سنگرنشینان کمون شدند ، همپای کوچه‌های تنگ بازمانده از سده‌های پیش در «ماره» گذرراه‌های پاریس را می‌سازند ، راه‌هایی که نماد زندگی قدیم و تازه‌ی یک کلان‌شهر هستند و گویی برای بودلر «پرسه‌زن» و «ولگرد» (Flaneur) ساخته شده‌اند.[۱۰۶] پس هر بیگانه‌ای ، هر پرسه‌زنی تنها در این گذرراه‌های شهری خود را در خانه‌ای امن احساس می‌کند ، هرکس می‌تواند تنهایی خود را در این شهر بازیابد . این احساس مهاجرین دیگری غیراز بنیامین نیز بود : جیمز جویس ، گرترود استاین ، ساموئل بکت ، هنری میلر ، پابلو پیکاسو و ایگور استراوینسکی. «پایتخت سده‌ی نوزدهم» هنوز زنده بود : «در آلمان خودرا یکسره منزوی احساس می‌کردم، در کارها ودلبستگی‌هایم با افرادی از نسل خویش شریک نبودم. درحالیکه در پاریس نیروهایی در کارند ــ از ژیرودوی نویسنده تا آراگون وجنبش سوررآلیست‌ها ــ که میان آنها هرآنچه که دلم را مشغول می‌دارد، بازمی‌یابم.»[۱۰۷] تنها زندگی اندیشمندانه‌ی پاریس او را چنین به خود جذب نمی‌کرد، معماری پاریس، مهمتر از همه چیز یادگار سده‌ی نوزدهم بود ، سده‌ای که به گفته‌ی هانا-آرنت «گویی بنیامین هنوز درآن زندگی می‌کرد ، عادات او وحتی شیوه‌ی سخن گفتن او به آن سده تعلق داشتند.»

بنیامین پاریس را به مثابه‌ی شهر و بودلر را چونان شاعر برگزید. به چشم او بودلر آغازگر شعر نوین می‌آمد ، کسی که «ریشه‌های کیهانی نوگرایی» را می‌توان به سادگی نزد او بازیافت. هدف بنیامین شناخت «پیشا تاریخ نوگرایی» بودو شعر بودلر راه را به او می‌نمود. ویرانگری خویشتن که زندگی پاریس نشانه‌ای از آن را همراه دارد ، درهنر بودلر به‌شکل کامل

۱۰۶ــ «ولگرد وپرسه‌زن» که مفهومی اساسی درگذرراه‌ها به‌شمار می‌آید از شعر بودلر وام‌گرفته شده است .

۱۰۷ــ بازگفتی از نامه‌ی بنیامین به هوگو هوفمن شتال (مه ۱۹۲۷) ،
Benjamin, W: *Briefe*, Vol.1, P. 446

خود همپای ستایش زندگی، شور و عشق نمایان می‌شود. بنیامین در مقاله‌ی «چند مایه‌ی اصلی در شعر بودلر» نشان داده که نه چشم‌داشت بودلر از مخاطبین شعرش بل واکنش نامساعد دیگران (مخاطبین ناهشیار، ناقدین ناآگاه و عامه‌ی بی‌اعتنا) سازنده‌ی مایه‌های اصلی شعر بودلر است. همین بی پژواک ماندن صدا است که خشم و ویرانگری، پرخاشگری و تلخی زبان را به آن عشق بی‌پایان به خویشتن (و به آرمان‌های خویش: جسم و زندگی سرخوش) پیوند می‌زند. به شیوه‌ای شگفت‌آور، بنیامین در شعر بودلر نیز شاهد از میان رفتن تجلی است: شعر این شاعر تنها، فاقد ارزش آیینی است و در حالیکه از هیچ کس پاسخی دریافت نمی‌کند خود را بدل به یك رسانه‌ی اطلاعاتی می‌کند: بیانگر خبری ناب.

از سوی دیگر شعر بودلر کمال «مکاشفه‌ی زمینی» است. مفهومی که بنیامین آن را از پرسه زنان دیگری در شهر خویش آموخت: همزمان با پیدایی طرح گذرگاه‌ها در اندیشه‌ی بنیامین، او مقاله‌ای درباره‌ی سوررآلیسم نوشت. در این مقاله برای نخستین بار پرسش «مکاشفه‌ی زمینی» سر برآورد. در سال ۱۹۲۶ مطالعه‌ی دهقانی پاریسی اثر لویی آراگون چندان بر او تاثیر گذاشته بود که خود در این مورد نوشت: «شب‌ها پیش از خواب تنها می‌توانستم دو یا سه صفحه و نه بیشتر بخوانم. تپش قلبم چنان سریع می‌شد که ناگزیر کتاب را می‌بستم.»[۱۰۸] این کتاب، به چشم او چونان آرمان نوالیس جلوه کرد: رمزآمیز، بازگوی عشقی شگفت‌آور همپای حضور خدایان (همچون سرچشمه‌ی حقیقت و بازگشتی به Paganism). دهقانی پاریسی دوزنه‌ی نگاه بنیامین به سده‌ی بیستم شد، همانطور که شعر بودلر چشم‌انداز سده‌ی نوزدهم را برای او تعیین کرد. بنیامین مفهوم «مکاشفه‌ی زمینی» را از کتاب آراگون به دست آورد. مفهومی که نزد پیشروان سوررآلیسم ــ دستکم به شکل آغازین خود ــ آشنا بود. آندره برتون با آیین و مباحث

۱۰۸ــ نامه به آدورنو (۳۱ مه ۱۹۳۵) در:

Benjamin. W: *Briefe*, Vol 2, PP. 662-663.

«کابالا» آشنا بود، آموزه‌های بودایی نیز برای سایرسوررآلیست‌ها بیگانه نبودند. روح عارفانه‌ای که در شیوه‌ی پرداخت و بیان‌اندیشه‌ی سوررِ-آلیست‌ها دیده می‌شد بنیامین را جذب می‌کرد. نوشته‌های آنان ــ چونان متون کهن هندی ــ به شطحیاتی همانند بودند که درحالت جذبه، بی‌دخالت آگاهی و به‌گونه‌ای خودانگیخته و غریزی پیش می‌روند. از سوی دیگر تاثیر تدوین سینمایی برنثروشعرسوررآلیست‌ها آشکار بود. به‌یاری بازگردان شگردهای سینماتوگرافیک، آنها آسان‌تر توانستند مکاشفه های شگفت‌آور خویش را بیان کنند. یك دلیل عمده‌ی گرایش بنیامین به‌آثار سوررآلیست‌ها همین کاربرد فنون سینمایی توسط آن‌هاست. شاید سوررآلیست‌ها نخستین ادیبانی باشند که آگاهانه ابزار بیان سینما را در ادبیات به‌کارگرفتند و نسبت به دگرگونی «ابزار بیانی» پس از پیدایش هنر فیلم حساسیت نشان دادند. نه تنها در آثار ادبی آنان بل در فیلم‌های سوررآلیستی نیز ستایش این «ابزار نوین بیانگری» ادامه یافت. در فیلم‌هایی چون سگ آندلسی (اثر لوییس بونوئل و سالوادور دالی) و عصر طلایی (اثر بونوئل) به جای سلسله‌ای از نماها، از یك تصویر تك، تاثیر لازم به دست می‌آمد. این همه به شیوه‌ی نگارش بنیامین تاثیری نازدودنی گذاشتند. اصل تدوین فیلم در گذر «اه‌ها» به‌کارگرفته شده است. خوانا با ضرباهنگ زندگی در پاریس، سیل عقاید، بازگفت‌ها و خاطرات، پی درپی پیش می‌روند: «هیچ چیز بیش از چهره‌ی یك کلان‌شهر سوررآلیستی نیست.» ولگرد آشنا، در گذرراه‌ها پرسه می‌زند و هرچه او می‌بیندرا بنیامین می‌نویسد. از پس-زمینه‌ی خیابان‌ها، کوچه‌ها، مغازه‌ها و زندگی تا خاطرات و غم غربتی که شهر در ما بیدار می‌کند، با دگرگونی‌هایش و ازکف‌دادن‌هایش.

گذر «اه‌ها» را می‌توان با به جستجوی زمان گم شده اثر مارسل پروست قیاس کرد. هردو به مثابه‌ی نگاهی از دور به زندگی بازگوی خاطراتند. هردو درمرز بیداری (آگاهی) وخواب (پندار) چیزی ازنظارت آگاهانه را با جوشش خود انگیخته‌ی خاطرات همراه دارند و راز لحن طنزآمیز هر دو اثر را باید در همین نکته یافت: نگاهی از دوردست هستند.

چارلی چاپلین: «زندگی درنمای نزدیك سوگبار و در نمای دور خنده‌آور

است.»

میان سورآلیست‌ها، بنیامین، بودلر، پروست و شهر آنها ــ پاریس ــ چه‌چیز مشترك است؟ رویا. نه تنها دنیایی خواب‌گونه بل واقعیت رویاهای روز، رویاهای بیداری. اگر فروید اساس‌کار خود را بر رویای شب‌ها گذاشته بود، بنیامین با رویای روزها سر و کار داشت، با پندارها، نقشه‌ها و آرمان‌های آدمیان و آن پندارهای همگان که کنش روزمره‌ی مردم شهر را (در گذرراه‌ها، مغازه‌ها، کارخانه‌ها و خانه‌ها) لذات آن‌ها (در کافه‌ها، باغ‌ها و البته در خیابان کلیشی) و تلاش آنان برای تغییر (در پاریس انقلاب، باستی، کمون) برجسته می‌کند. وهمراه این رویای روز، امید سر برمی‌آورد، این بلدرقه‌ی «مسیانیِ» زندگی. مکاشفه‌ی زمینی چیزی جز اثبات حضور این امید نیست. زمینی است چرا که اندیشه‌گران نه از جذبه‌های آسمانی بل همچون داستایفسکی از زمین و خاك درس می‌گیرند و سودای آنان نه رهایی فرد بل رهایی همگان است.

گذرراه‌ها نیز همچون اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن مورد انتقاد آدورنو قرار گرفت. آدورنو از آغاز طرح، درجریان تکوین آن بود. بنیامین نخستین دستنوشته‌های کتاب را به سال ۱۹۲۸ دربرلین برای او خوانده بود. آدورنو به سال ۱۹۳۵ در نامه‌ای به‌بنیامین از بخش‌هایی از کتاب انتقادکرد. در ژانویه‌ی ۱۹۳۸ بنیامین برای واپسین‌بار باآدورنو ملاقات کرد و از اوقول گرفت که‌کتاب توسط «انجمن پژوهش‌های اجتماعی» منتشر شود. آدورنو همچون سایر همکارانش در «انجمن» از «لحن تند مارکسیستی» نوشته‌ی بنیامین آزرده خاطر بود. شاید او در مورد «لحن» گذرراه‌ها اغراق می‌کرد، اما آشکار است که میان نگرش سیاسی بنیامین و سایر فعالین «انجمن» تفاوت عظیمی وجود داشت. در حالیکه بنیامین می‌نوشت: «پرولتاریا وظیفه‌ی رهایی را به نام نسل‌های سرکوب شده به پایان می‌رساند.» (نهاده‌هایی برفلسفه تاریخ/ ۱۲) ماکس هورکهایمر (در ۱۹۳۶) می‌نوشت: «حتی شرایط پرولتاریا در جامعه‌ی حاضر تضمینی برای

شناخت مشخص به دست نمی‌دهد.»[109] راست این است که از سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۳۰ به‌بعد نظریه‌ی هورکهایمر بیشتر به عقاید ماکس وبر نزدیک بود تا به اندیشه‌ی مارکس. هورکهایمر در ۱۹۴۷ در کسوف‌خرد نوشته: «شیئی‌شدگی روندی است که می‌توان سرچشمه‌ی پیدایی آن را به سرآغاز جامعه‌ی سازمان یافته و استفاده از ابزار رساند.»[110] یعنی او پدیداری زاده‌ی شرایط نوین تولید و مناسبات اجتماعی سرمایه‌داری را محصول تمامی تاریخ می‌دانست و این یکسر با برداشت مارکس در تناقض بود. آشکار است که اندیشه‌گری چون هورکهایمر ازلحن‌گذر ۱۱۰ها دلزده شود. هنگامی که بخش کوچکی از گذر ۱۱۰ها در «نظریه‌ی پژوهش اجتماعی» در نیویورک به چاپ رسید، آدورنو نامه‌ی دیگری به بنیامین نوشت و در آن اصول انتقادهای خویش از کار بنیامین را بادقت بیشتری تشریح کرد. به گمان آدورنودراین‌نوشته ذهنی‌گرایی روانشناسانه به‌جای تحلیل‌تاریخی قرار گرفته و مفهوم بت‌وارگی کالاها از دنیای عینی به‌گونه‌ای نا به جا و نادرست به دنیای ذهنی کشانده شده است. ازسوی دیگر آدورنومخالفت بنیامین با مکتب «هنر نوین» (Art Nouveau) را نپذیرفت و از این مکتب در برابر داوری بنیامین که آن را «بیانگر زوال» می‌شناخت دفاع کرد.

واپسین اثری که بنیامین نوشت (و درست نمی‌دانیم که آیا خود او آن را کاری پایان‌گرفته وکامل می‌دانست یا نه) با عنوان نهاده‌هایی بر فلسفه‌ی تاریخ منتشر شده است. به دلیل ازمیان رفتن یادداشت‌هایی که بنیامین در واپسین‌سال زندگی‌خود تهیه کرده‌بود به‌درستی نمی‌دانیم که او این نهاده‌ها

109_ Horkheimer. M: *Critical Theory*, New York, 1972, PP. 213_214.

110_ Horkheimer. M: *Eclipse of Reason*, New York, 1973, P. 47,

را به چه‌هدفی نوشته بود. آیا می‌خواست آن‌ها را چـونان پیشگفتـاری روش شناسانه برای گذر داه‌ها به‌کار گیرد؟ یاطرحی آغازین بـرای یـك پژوهش تازه(مثلاً درمورد فلسفه‌ی تاریخ) بودند؟ یا درپاسخ به انتقادهای آدورنو نوشته شده بودند و دراین مقام‌گام نخست به حساب می‌آمدند؟ یا خیلی ساده در همین شکل خود چونان رساله‌ای کوتاه بازگوی عقاید تازه‌ی نویسنده محسوب می‌شدند؟

نهاده‌هایی برفلسفه تاریخ دوماه پس از امضای پیمان مولوتف‌ـ ریبن‌تروپ (مشهور به پیمان عدم تجاوز میان اتحـاد شوروی و آلمـان نازی) نوشته شده‌اند و درحکم برخوردی انتقادانه با بسیاری از باورهـای دوازده سال واپسین زندگی بنیامین هستند. این نهاده‌ها به‌همت هانا آرنت وهمسرش‌در ایالات متحد به دست آدورنو و هورکهایمر رسیدند (ژوئن ۱۹۴۱) وآنان واپسین کاردوست خود را سال‌هابعد یعنی در ۱۹۵۰ منتشر کردند. می‌دانیم که نهاده‌ها در زمستان ۱۹۳۹ــ۱۹۴۰ در پاریس نوشته شده‌انـد. دراین ایام بنیامین همواره باهانا آرنت و هینریش بلوشر ملاقات مـی‌کرد. آنان بارها درموردکتابی در تاریخ عرفان یهودی‌که گـرشوم شولم از فلسطین برای بنیامین فرستاده بود بحث می‌کردند وبنیامین به‌مطالعه‌ی تاریخ‌جنبش ساباتین‌که درسده‌ی هفدهم میلادی رخ داده و به‌گفته‌ی هانا آرنت «واپسین جنبش سیاسی یهودیان به حساب می‌آمد» و نیز به مطالعه‌ی اندیشه‌ی ایزاك لوریا (۱۵۳۴ــ۱۵۷۲) که ایمان مسیانی را به مطالعه‌ی کابـالا پیوند زده و بانی یك جنبش عارفانه‌ی یهودی بودسخت عـلاقمند شده بـود. بنیامین مفهوم «حضور اکنـون» (Jetztzeit)که در نهاده‌هایی به‌فلسفه‌ی تاریخ مفهومی اساسی وکلیدی است (شناخت زمان گذشته براساس رخـدادهای کنونی) را از مطالعه‌ی این آثار استنتاج کرد. او نهاده‌ها را علیه تاریخ‌ـ وارگی، جداکردن رخدادهای تاریخی از یکدیگر و سرهـم بندی آنان با نظمی دلخواه (وبه سودنظریه‌ای ازپیش‌تعیین شده) نوشت وکوشید تابینش ماتریالیستی از تاریخ را از «تکامل تاریخی انسان»... در دل‌زمـان همگون تهی» رها کند. اونپذیرفت‌که تصویر دروغین گذشته‌ـ که همواره‌به خواست

فاتحین ترسیم می‌شود- راهنمای کنش امروز شود و امیدی دروغین به‌آینده که تفسیری‌از بینش ماتریالیستی تاریخ نیز بدان رسیده راهنمای کنش گردد: «فقط برای انسانیت آزاد،گذشته‌اش در تمامی لحظات خود شایسته‌ی یاد- آوری خواهد بود و هرلحظه‌ای که زندگی کرده بازگفتنی خوانا باوضع حاضر به حساب خواهدآمد» و«گذشته را به‌گونه‌ای تاریخی ازهم گسیختن هرگز به‌معنای شناخت آن چنانکه به‌راستی بود، نیست.»[111] مفهومی که بنیامین از تکامل و پیشرفت به دست داده دگرگونی عظیمی در مفاهیم بنیانی مارکسیسم محسوب می‌شود. حتی خود مارکس نیز مفهومی خوانا با مفاهیم دوران روشنگری از تکامل تاریخی را ارائه‌کرده بود. او نیز چون کندرسه، تاریخ‌را روندی درحال پیشرفت وتوسعه ودرمتن آن‌توانایی آدمی و نیروی نظارت او برسرنوشت خویش را در حال ترقی می‌دید. تمایز میان مارکس و اندیشه‌گران دوران روشنگری در این بودکه اوتکامل را نه در ذهن انسان بل در موازنه‌ی میان نیروهای تولید و مناسبات تولید باز می‌شناخت. همین مفهوم‌ازتوسعه‌وپیشرفت تاریخی‌توسط کارل کائوتسکی به صورت قاعده درآمد. اما درحالی‌که مارکس بنا به متن «پیشگفتار» به درآمدی به نقد اقتصاد سیاسی (مشهور به «پیشگفتار ۱۸۵۹») تنها مناسبات تولید را «تشکیل دهنده‌ی ساختار اقتصادی و مبنای راستینی‌که برآن رو-

۱۱۱- پیداست‌که میان نقد بنیامین به تاریخ وارگی و نقد اندیشمندان تحصل‌گرا و تجربه‌گرا به تاریخ وارگی تفاوت عظیمی وجود دارد. لودویگ ویتگنشتاین «یگانه احکام راست» را «احکام علوم طبیعی» می‌داند

Wittgenstein. L: *Tarctatus Logico-Philosophicus*, London, 1974, P. 25.

وکارل پوپر رد هرگونه تاریخ‌وارگی و آینده‌نگری را از پیشنهاده‌های اساسی روش شناسی فلسفی خود قرار می‌دهد. نگاه‌کنید به:

Popper. K. R: *The Poverty of Historicism*, London, 1976, PP. 52-54, 159.

بنای حقوقی و سیاسی استوار است» دانسته[112] کائوتسکی «زیربنای اقتصادی جامعه» را متشکل از نیروهای تولید و مناسبات تولید دانسته و بدین سان مفهوم تغییرات کمّی (و از این رهگذر پیشرفت گریز ناپذیر جامعه) را طرح کرده است. به همین دلیل تاکید مارکس برسویه‌های برآمده از پیکار طبقاتی در موازنه‌ی میان نیروها و مناسبات تولید است و «تاثیر گاه تعیین‌کننده‌ی روبنا»[113] را هرگز از نظر دور نمی‌کند. اما کائوتسکی پدیدارهای روبنایی را یکسره پذیرای تغییرات دانسته و عملاً درمباحث خود آن‌ها را «حاشیه‌ای و بی‌اهمیت» نامید. از این رو بنیامین در نهادهایی بر فلسفه‌ی تاریخ حمله‌ی خود را به طور عمده متوجه‌ی برداشت سوسیال دمکراسی (پیروان کائوتسکی) از مفهوم «پیشرفت» کرده است.

این واقعیت که نهادها پس از امضای قرارداد عدم تجاوز اتحاد شوروی — آلمان نازی نوشته شده‌اند تا حدودی علت لحن تند و تلخ آن‌ها را در نقد به تفسیر نادرست از ماتریالیسم تاریخی روشن می‌کند. البته باید به یادداشت که حمله‌ی نهادها تنها به مواضع سوسیال دمکراسی نیست بل برداشت‌های اساسی (و روش شناسانه‌ی) مارکسیسم رسمی در اتحاد شوروی نیز مورد انتقاد تند بنیامین قرار دارند.[114] بنیامین در این نهادها خیوش پنداری

112— Marx. K, *A Contribution to the Critique of Political Economy*, Moscow, 1978, P. 20.

113— فردریش انگلس در دو نامه به ژزف بلوخ (21—22 سپتامبر 1890) و به کنراد اشمیت (5 اوت 1890) به تفسیر نادرستی که بنا به آن مارکس و او معتقدند که تنها عامل تعیین کننده اقتصاد است سخت حمله کرده و بر تاثیر عوامل روبنایی که در بسیاری از موارد تعیین کننده‌ی شکل دگرگونی‌ها هستند» تاکید کرده است.

Marx. K, Engels. F, *Selected Correspondence*, Moscow, 1975, PP. 395, 393.

114— در دهه‌ی 1930 پس از چند کنفرانس تاریخ نگاران که در مسکو زیر نظر ←

مدافعین مارکسیسم رسمی اتحاد شوروی– از جمله لوکاچ که در زمان نگارش نهاده‌ها در مسکو به‌سر می‌برد و سخت هوادار استالیـن و سیاست حزب کمونیست اتحاد شوروی بود– را نیز مورد حمله قرار می‌دهد.[۱۱۵] شکست جنبش کارگری آلمان و فاجعه‌ای که بشریت در پیکر دومین جنگ جهانی با آن روبرو شد به‌چشم بنیامین دیگر تنها گناهی ناشی از نادانی و یـا حتی خیانت رهبران جنبش کارگری نمی‌آمد، بل او این شکست‌را نتیجه‌ی منطقی نابسنده بودن پراکسیس و شناخت نظری جنبش کـارگری از انقلاب و از مفاهیم مهمی چون پیشرفت تاریخی می‌دانست. تحلیل سیاسی و نقداز بینش «هم نواگرا» (Conformist) در نهاده‌ها، نمونه‌ای از نقدنظری و ریشه‌ای بنیامین به مفهوم نادرست «پیشرفت تاریخی» محسوب می‌شود.

سال‌ها بنیامین بر این باور بود که بخشی از آرمان‌های او در اتحاد شوروی تحقق یافته و به‌همین دلیل در دفاع از «سوسیالیسم شوروی» در برابر دشمنان این جامعه، از آن «بخش دیگر آرمان‌های خود» سخنی بـه‌میان نمی‌آورد. او به این پندار نادرست و خطرناك پایبند مانده بود که بـه دلیل ضرورت دفاع از اتحاد شوروی باید درمورد فجایعی که در اردوگاه‌های کار اجباری و زندان‌ها و شکنجه‌گاه‌های استالین می‌گذرند خاموش ماند. هر چند او از

→

کمیته‌ی مرکزی حزب کمونیست اتحاد شوروی تشکیل شد، مقرر گردید که تمامی جوامع بشری موظفند از پنج پله‌ی «اشتراکی آغازین– فئودالیسم– سرمایه‌داری– سوسیالیسم و کمونیسم» بگذرند. درنتیجه آثاری که مارکس در مورد وجوه تولید پیشا سرمایه‌داری و به‌ویژه وجه تولید آسیایی نوشته بـود مردود اعلام شدند. بنیامین که از طریق کارل اگوست ویتفوگل تاحدودی با این نوشته‌ها آشنا شده بود، به خوبی می‌توانست منش ضد علمی نظریه‌ی رسمی (که هنوز هم نظریه‌ی اصلی تاریخ‌نگاران شوروی است) را درك کند.

115– Witte. B: «Benjamin and Lukacz» in *New German Critique*, no5. (1975). P. 14.

دیدگاه نظری و اندیشه‌گون تسلیم بینش رسمی استالینیستی از مارکسیسم نشد و از نظر سیاسی نیز هرگز عضو حزب کمونیست آلمان یا اتحادیه‌ی نویسندگان وابسته به آن نشد و از مواضع سیاسی آنان باصراحت دفاع نکرد، اما اختناق و کشتار در شوروی را نیز محکوم نکرد. در حالیکه دلبستگی خود را به انقلاب روسیه و رژیم شوروی به‌هیچ‌رو پنهان نمی‌کرد در برابر جنایاتی که در آن کشور رخ می‌دادند خاموش ماند. درست در زمانی که او در اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن می‌نوشت: «در شوروی کارجو سخن یافته است» مقدمات دادرسی زینوویف و کامنف فراهم می‌شد و بوخارین همراه ده‌ها انقلابی قدیمی دیگر نوبت خود را انتظار می‌کشیدند. شکنجه‌ها و دادرسی‌های نمایشی که به‌شیوه‌ی سده‌های میانه جریان داشتند، اعتراف‌های دروغینی که دستامد شکنجه های شیوه‌دار مداوم متهمین بودند هیچ یک به‌چشم بنیامین، چندان مهم نیامدند تا علیه رژیم شوروی چیزی بنویسد. در حالیکه کسانی چون کارل کرش، آنتون پانکوک، آمادئو بوردیگا، لئون تروتسکی، آنا پیسن نین، ویکتور سرژ (که عقاید آنان با یکدیگر متفاوت بود) علیه جنایات و دیکتاتوری حزب کمونیست اتحاد شوروی موضع داشتند و در عین حال به آرمان‌های خویش وفادار مانده بودند و «به دامان بورژوازی» نیز نیفتاده بودند، کسانی چون برشت و بنیامین همچنان از بیان آشکار مواضع خویش هراس داشتند.[116]

برشت نیز چون بنیامین گسست از مسکو را به‌معنای گسست از آرمان‌های طبقه‌ی کارگر می‌پنداشت و سکوت اختیار کرده بود. اما دستکم در جمع یاران محدود، نظریات انتقادی خود در مورد آنچه که در شوروی می گذشت را

116ـ بنیامین در ۲۴ ژوئن ۱۹۳۹ در نامه‌ای به هورکهایمر نوشت: «اتحاد شوروی مامور منافع ما در جنگ آینده خواهد بود» یکماه و نیم بعد پیمان میان شوروی و آلمان نازی امضا شد. نگاه کنید به:

Buck_Morss. S: *op. cit*, P. 150.

بیان می‌کرد. او برخلاف لوکاچ به‌شوروی مهاجرت نکرد و به‌ایالات‌متحد رفت، با نگارش و به روی صحنه‌آوردن دادرسی گالیله به یاری استعاره‌ای بیش و کم آشکار، دادرسی‌های مسکو را محکوم کرد. پس از آنکه «کمیته‌ی بررسی فعالیت‌های ضد امریکایی» به او اجازه‌ی اقامت بیشتر در ایالات متحد را نداد و آلمان غربی نیز او را نپذیرفت بـه آلمان شرقی رفت.[117] اما واقعیتی دردبار است که او نیز چون بسیاری از مخالفین چپ گرای سیاست سرکوب و ترور استالینی، حتی خارج از شوروی، شهامـت اخلاقی بیان صریح مخالفت خود را نداشت. برشت در داستان مه‌تی (که در پایان دهه‌ی ۱۹۳۰ نوشت و ۹ سال پس از مرگش منتشر شد) نظریات خود را درمورد جنایاتی که در شوروی رخ می‌دادند نوشت (اما آن را منتشر نکرد) در مه‌تی او با زبانی که یادآور مزرعه‌ی حیوانات جرج اورول است، داستانی را در چین باستان بیان می‌کند: می ان له [لنین] قیام شهروندان کشور سو [شوروی] را علیه امپراتور رهبری می‌کند و به پیروزی مـی‌رساند. اما جـانشین او نی ان [استالین] راه امپراتور را در پیش می گیرد. او مخالفین خود را در انجمن [حزب] سرکوب می‌کند و پس از دادرسی‌های غیر قانونی به‌قتل می‌رساند. مه‌تی با نی ان مخالف است و می گوید: «هرچند در دوران نی-ان صنعت در سو رشدکرده وکشاورزی همگانی شده اما انجمن درخارج از سو شکست خورده است . در داخل سو نیز دیگـر اعضا نمـی‌توانند دبیران انجمن را برگزینند، بل دبیران ، اعضا را انتخاب می‌کنند، اگـر خطایی روی دهد، آنان‌که خطا را یادآوری می‌کنند به‌مجازات می‌رسند و نه آنان‌که خطا را مرتکب شده‌اند، این دسته‌ی آخر حتی به‌مقامات بالاتری هم دست می‌یابند . مامورین اداری دیگر نه بهترین اعضا بل چاپلوس‌ترین آنها هستند... رهبران سو دیگر ازحقایق چیزی نمی‌آموزند وحتی ازحقیقت

۱۱۷ــ برشت در واپسین سال های حیات خود یکسر مدافع نظام مستبد حاکم بر آلمان شرقی‌بود. او در برابر کشتار کارگران برلین شرقی در ۱۹۵۳ جانب سرکوبگران یعنی «حزب‌ــحکومت» را گرفت.

نیز ناراضی هستند... مه‌تی نمی‌تواند بیش از این شاهد زیرپا نهادن آیین بزرگ باشد. استادش کو [کارل کرش] نیز راهی دیگر در پیش گرفته‌است. خارج از کشور سو نیز هرکس که به روش‌های نی‌ان نقد می‌کند، حتی اگر به سو وفادار مانده باشد به جاسوسی متهم می‌شود.» جمله‌ی واپسین نمایشگر هراس برشت، بنیامین و بسیاری دیگر از اندیشه‌گران است. در نظر آنان وفاداری به سو، به شکل غم‌انگیزی با وفاداری به نی ان یکی شده است. پس باید خاموش ماند تا به جاسوسی متهم نشد، اگر چیزی هم در محدوده‌ی اتاق کار خویش نوشتی باید همانجا پنهانش کنی و در میان دیگران اعلام کنی که در سو «کار حق سخن یافته است.»

بنیامین در گفتگو با برشت یادآور مخالفت برشت با رخدادهای شوروی شده است: «شاعران آنجا روزگار سختی دارند. اگر نام استالین در شعری نیاید این را نشانه‌ی نیت بد شاعر خواهند دانست»[119] بنیامین می‌نویسد که برشت در جدل خود علیه لوکاچ می‌دانست که لوکاچ آنجا دوستان زیادی دارد: «پرسیدم اما شما هم آنجا دوستانی دارید، مگر نه؟ گفت، خیر واقعیت این است که ندارم. مسکویی‌ها هم ندارند، چونان مردگان.»[120] و باز «در روسیه بر پرولتاریا حکومت می‌کنند... برشت از سلطنت کارگری یاد می‌کرد.»[121] سرنوشت رقت‌بار این اندیشه‌گران چنین بود که شاهد ظلم باشند و خویشتن را محکوم به خاموشی کنند چرا که می‌پنداشتند: «باید از چیزهای تازه‌ی بد آغاز کرد و نه از چیزهای قدیمی خوب.» آنان ندانستند «چیز تازه‌ای» که تسلیم آن شده‌اند و زبان به ستایشش گشوده‌اند در واقع چیزی عتیقه است. اما نهاده‌ها به این خاموشی پایان داد. این نوشته‌ی درخشان نه تنها در حکم گسست از «بینش

118_ Esslin. M, *Brecht: The Man and his Work*, New York, 1971, PP. 177-178.

119- Benjamin. w: *Understanding Brecht*, P. 115.

۱۲۰ــ پیشین، ص۱۱۹.

۱۲۱ــ پیشین، ص۱۲۰.

رسمی» است بل تفسیری تازه از آثارمارکس نیز محسوب می‌شود.
آدورنو به بنیامین نوشته بود که پس از گرایش به مارکسیسم آثار او فاقد اقتدار فلسفی ریشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی شده‌اند و شولم نیز به او هشدار می‌داد که «با دشواری عنصری بیگانه به مبانی اندیشه‌ی خویش را به‌کار گرفته‌ای و تنها توانسته‌ای تئولوژی دنیوی خود را به قلمروی مارکسیسم بکشانی.»[122] به راستی کشش بنیامین به مارکسیسم بیشتر فلسفی بود و در گستره‌ی روش شناسی جای داشت وکمتر سیاسی بود. همانطور که خود او در مورد تاریخ و آگاهی طبقاتی اثر لوکاچ (که به‌یاری این کتاب با مارکسیسم آشنا شد) درنامه‌ای به شولم (۱۶ سپتامبر ۱۹۲۴) از کاپری نوشته: «علت این‌که کتاب لوکاچ مرا تکان داده این است که او از امور سیاسی آغازکرده و درپایان به احکام شناخت شناسانه‌ای دست‌یافته که برای من سخت آشنایند.»[123] پرسش اصلی برای بنیامین نظری بود و نه سیاسی. در همین نامه او نوشته که مایل است درباره‌ی کتاب لوکاچ «پژوهش مفصلی» انجام دهد. در نامه‌ی دیگری (۲۶ مه ۱۹۲۶) بنیامین می‌نویسد که هنوز در گزینش «عنصر سیاسی مارکسیسم» تردید دارد و از ضرورت این همانی بینش سیاسی و بینش تئولوژیك زمینی یادکرده است، نظری که تا واپسین روزهای‌زندگی‌اش بااو همراه ماند وعاقبت درنهاده‌ها سربرآورد. ازآن‌پس بنیامین پروبلماتیك‌های مارکسیستی را درآثار خود به‌کارگرفت. اما از آن سو، در شوروی، او را آسان نمی‌پذیرفتند. مقاله‌ی مفصلی راکه به او سفارش داده بودند (مقاله‌ای درباره‌گوته برای دایرةالمعارف شوروی) چاپ نکردند. مقاله‌ای در نشریه‌ی آلمانی زبان ادبیات بین‌المللی چاپ شوروی به سال ۱۹۳۸ او را «شاگرد هیدگر»

122_ Radnoti. S: «Benjamin's Politics» in: *Telos*, no: 37 (1978).

123_ Benjamin. W: *Briefe*, Vol 1, P. 355.

معرفی کرد[۱۲۴] (به یاد آوریم که مارتین هیدگر به دلیل مواضع سیاسی که درسال ۱۹۳۳ اعلام کـرده بود ، در شوروی «فیلسوف نازی‌هـا» شناخته می‌شد.)
تاثیر اندیشه‌ی سیاسی بنیامین بر نوشته‌هـای او را می‌توان در مواردی از آثارش به‌صورت جلوه‌ی بینشی یکسونگر وجزمی مشاهده کرد. در خیابان یك طرفه می‌خوانیم : «پیکار طبقاتی پرسش آزمـایش قدرت نیست کـه بدانیم کدام جانب پیروزمی‌شود و کدام‌جانب شکست می‌خورد... اندیشه‌ای چنین درحکم آفرینش پندارهای رمانتیك از حقایق است. زیرا بورژوازی چه در پیکار پیروز شود و چه شکست بخورد محکوم به سقوط است . و این نتیجه‌ی تناقضات درونی اوست . تناقضاتی که به سان سرنوشتی گریز - ناپذیر نمایان می‌شود . پرسش راستین تنها اینجاست که آیا خود این طبقه خویشتن را از میان می‌برد یا به وسیله‌ی پرولتاریـا از میان می‌رود. پاسخ به‌این پرسش تداوم یا پایان تکامل فرهنگی را کـه سه هزار سال به طول انجامیده درپی دارد.»[۱۲۵] این نمونه‌ای آشکار از باور «اکونومیستی» به کارکرد نیروهای عینی، بحران‌های اقتصادی، اجتماعی و سیاسی/فرهنگی طبقه‌ی حاکم است . چنین برداشتی از تناقضات داخلی که ناگزیر به سقوط طبقه‌ی حاکم ختم خواهد شد با روح سایـر آثار و روش کار و اندیشه‌ی بنیامین خوانا نیست . آدورنو درست به چنین برداشت‌های بی‌مایه‌ای در آثار او انتقاد می‌کرد . سال‌ها بعد بنیامین با این برداشت‌های جبرگرایانه و نادرست به گونه‌ای قاطع در نهاده‌ها تصفیه‌ی حساب کرد . بحث بنیامین درمورد «هم‌نواگرایی» درجنبش کارگری که در نهاده‌ها آمده‌است ــ این بینش که طبقه‌ی کارگر براساس جریان تکامل تاریخ پیش‌می‌رود وتوسعه‌ی

۱۲۴ــ بنیامین از این نکته باطنز در نامه‌ای به گره‌تل آدورنـو (۲۰ ژوئیه ۱۹۳۸) یادکرده است،

Benjamin. W: *Briefe*, Vol 2, 771.

125– Benjamin. W: *Gesammelte Schriften*, 4/1, P. 122.

جامعه به هررو به سود اوست ــ و نقد بر این شیوه‌ی اندیشه، نه تنها نشان می‌دهد که بازگفتی که در بالا از او آوردم تا چه‌حد جبرگرایانه ونادرست است ، بل در حکم مبنای تازه‌ای به فهم کاستی نظریه‌ی انقلاب نیز هست . لوچیو کولتی هنگامی که می‌نویسد: «سوسیال دمکراسی آلمان راه‌پارلمانی را در ارفورت برگزید ، نه از آن روکه مفهوم طبقاتی دولت را ازدست داده بود ، بل به این دلیل‌کــه ایمان جبری و قطعی به توسعه‌ی خودکار و تکامل اقتصادی به او اطمینان می‌دادکه در دست‌گرفتن قدرت بەدلیل‌طریقی خود بخودی ، ثابت وگریزناپذیر ممکن است ، طریقی آرام چون روند تکامل طبیعی.»[۱۲۶] درواقع حکم‌اصلی بنیامین در نهاده‌هایی‌برفلسفه‌ی‌تاریخ را تکرار می‌کند . بنیامین همپای‌گسست از پیشداوری‌هــا ، با سلامت فکر یك آزاداندیش‌که دیگر هیچ جزم و فرض از پیش تعیین شده‌ای مانع او نیست در گذر داده‌ها می‌نویسد:«مارکس گفته‌که انقلاب درحکم لوکوموتیو تاریخ جهان است . اما شاید وضع به‌راستی متفاوت باشد. شاید انقلاب در حکم پیشرفت قطار نباشد بل آن حرکت دستی باشد کــه دستگیره‌ی خطر را می‌کشد.»[۱۲۷]

در نهاده‌ها نقد به پیشینه‌ی فکری و سیاسی خود بنیامین سرچشمه‌ی نقد به عقاید دیگران شد . اینجا شاهدیم که فرهنگ غــرب (و نه تنها اثر هنری) تجلی ، اصالت و ارزش آیینی خــود را از دست داده است . بنیامین در

126– Colletti . L , *From Rousseau to Lenin* , London, 1973, P. 105.

۱۲۷ــ این جمله در میان یادداشت‌های بنیامین پیدا شده و رولف تیدمن آن را در پیشگفتاری بر چاپ آلمانی‌کتاب بنیامین شارل بــودلر : شاعــری در دوران شکوفایی سرمایه‌داری (فــرانکفورت ۱۹۶۹ ص ۱۸۹) آورده است . ارنست بلوخ معتقد بودکــه این جمله به عنوان یکی از نهاده‌هایی بــر فلسفه تاریخ باید شناخته شود.

نهاده‌ها کوشید تا نظام گذشته (یهودیت) ونظام امروز (مارکسیسم) را به یکدیگر نزدیک کند و در عین حال خود از هردوی آنان فاصله گرفت. اما فاصله او چندان نبود که بتواند به بینشی تازه از مسیانیسم دست یابد.[128] شاید به همین دلیل او جنبه‌های «مسیانی» فاشیسم را نادیده گرفت ونتوانست مفهومی درست (یا دستکم هم نهادی تاریخی/فلسفی و انتقادی) از مناسبت میان مسیانیسم و جامعه‌ی بی‌طبقه درآیین مارکس به دست می‌دهد. نکته‌ی مرکزی که در نهاده‌ها برجسته است (و به دلیل همین نکته، این متن کوتاه همچون یکی از مهمترین نوشته‌های سده‌ی حاضر درمورد فلسفه‌ی تاریخ جلوه می‌کند) برداشت تازه‌ی بنیامین از مفهوم پیشرفت و توسعه‌ی تاریخی است. درحالیکه تمامی اندیشه‌گران چپ‌گرا درپی فهم هگل از تکامل تاریخ، توسعه‌ای همواره رو به‌پیش، همخوان و تام را می‌پذیرفتند (هرچند که همگی چونان هگل به برگشت‌ها و ایستگاه‌های تاریخی معتقد بودند اما در نهایت تاریخ را تکامل رهایی انسان می‌یافتند) بنیامین به‌عدم تداوم تاریخی معتقد بود و می‌نوشت: «تداوم تاریخ از آن ستمگران است».[129] به‌نظر بنیامین تاریخ مسیر تکاملی‌را نمی‌پیماید، بازگشت وکاربرد روش‌های مشابه، مشخصه‌ی عمده‌ی آن است. او سنت را حضور زنده‌ی گذشته در امروز می‌دید و می‌نوشت که عناصری از گذشته (بیرون هرگونه برداشت‌از تداوم تکاملی) همواره یکسان باقی می‌مانند. فرشته‌ی تاریخ او رو به‌سوی گذشته دارد و تندباد توسعه و پیشرفت او را درحالی به پیش می‌راند که

۱۲۸ـ درمورد برداشت‌های گوناگون یهودیت از مسیانیسم نگاه کنید به:
Buber. M: *Paths of Utopia*, Boston, 1936.

۱۲۹ـ یادداشتی با عنوان «پرسش روش» در:
Benjamin. W: *Gesammelte Schriften*, 1/3, P. 1236.
در نهاده‌ها می‌خوانیم: «تاریخ نگار با چه‌کسی همفکر است؟ پاسخ گریزناپذیر چنین است: با فاتح.»

دشواری‌های موجود را حل ناشده باقی گذاشته است. پس رهایی تاریخی بی‌معناست و کنش کشف گذشته روند باز زنده کردن آن نیست بل در حکم همدردی با نسل‌های گذشته است.[130] تاریخ در خود فاقد معناست، تنها در مناسبتی که با زمان حاضر دارد می‌توان آن را تاویل کرد. زمان حاضر تاریخ گذشته را به‌کار می‌گیرد. تاریخ چونان مفهومی غیرتفسیری، نه برای روشن کردن ابهام زمان حاضر بل برای کشیدن حجابی رمزآمیز روی آن به‌کار می‌رود. این نکته که گذشته به‌کار مبهم کردن زمان حاضر می‌آید در نخستین نوشته‌های بنیامین وجود داشت و اینجا در واپسین کار او نیز سر بر آورده است. بنیامین به حکمی که در مقاله‌ی «زندگی دانشجویی» نوشته بود همچنان وفادار است: «مفهومی از تاریخ که استوار به مفهومی از زمان بی‌پایان باشد و تنها باضرباهنگ وجود انسانی به واحدهای متمایز تقسیم‌شود فاقد معناست». در نهاده‌ها او به‌این نظر قدیمی خویش باز گشته و می‌گوید که زمان اساساً تقسیم ناشدنی است و به همین دلیل زمان مسیح موعود را در همه‌ی تاریخ می‌جوید. به این اعتبار ناکجا آباد در انتهای تاریخ قرار نگرفته بل درهر لحظه‌ای که ستمدیدگان بدان می‌اندیشند حضور دارد. رهایی چیزی جز دیدن نشانه‌ی رهایی نیست.

ب. احمدی
شهریور ۱۳۶۴

۱۳۰. پرده‌ای نقاشی‌ازکله به‌نام «فرشته‌ی‌نو» فرشته‌ای‌رانشان می‌دهد که می‌کوشد تا ازمکانی‌بگریزدکه انگار مدت‌ها آنجا دراندیشه ایستاده بود. چشمهایش می‌درخشند، دهانش باز است و بالهایش گشوده‌اند. فرشته‌ی تاریخ را نیز می‌توان چنین تصویر کرد. روی او به‌سوی گذشته است ودرحالیکه ما رشته‌ای ازحوادث را شاهدیم، اوتنها شاهد فاجعه‌ای یکه است. فاجعه‌ای‌که ویرانه‌ها می‌آفریند وبه‌زیرپای او می‌ریزد. فرشته می‌خواهدبماند، مردگان رابیدار کند وهرچیز درهم شکسته را بازسازی کند. اما تندبادی‌که ازبهشت می‌وزد چنان باشدت بربالهای اومی‌پیچدکه قادر به‌بستن‌آنها نمی‌شود. این‌توفان به‌گونه‌ای مقاومت ناپذیر اورا به‌سوی‌آینده‌ای پیش می‌راندکه پشت بدان داشت. زیر پای او انبوه ویرانه‌ها سر برآسمان می‌کشند. این توفان را ما توسعه می‌خوانیم.» (نهادهایی برفلسفه‌ی تاریخ، نهاده‌ی نهم)

چند نکته

۱

چاپ آثار والتر بنیامین به‌سال ۱۹۵۵ (پانزده‌سال پس‌از مرگ نویسنده) به‌همت تئودور. و. آدورنو و گره‌تل آدورنو (باهمکاری گرشوم شولم) آغاز شد:
Schriften, 2 Vols, Edited By: Adorno. T. W, Adorno. G. Frankfurt Am Main, 1955.
همین چـاپ اساس انتشار برگزیده‌هـای آثار بنیامین است کـه به اشکال گوناگون به زبان آلمانی (در مجلداتی چـون اشراق‌ها، فرشته‌ی نوین، اثر هنری و سایر مقالات) و به زبان‌های دیگر منتشر شده‌اند.
به سال ۱۹۶۶ مجموعه‌ای از نامه‌هـای والتر بنیامین توسط تئودور. و. آدورنو و گرشوم شولم در دومجلد به چاپ رسید:
Briefe, 2 Vols, Edied By: Adorno T. W, Scholem. G. Frankfurt Am Main, 1966.
آدورنو تاکیدکردکه آثار و نامه‌ها علیرغـم دقت انتقادی و سخت‌گیری خاصی که در موردشان به‌کار رفته، باز هم متون نهایی نوشته‌های بنیامین

به حساب نمی‌آیند و همچنان باید چشم‌انتظار چاپ دقیق‌تری از آثار او بود. نادرستی‌ها که دراین‌کتاب‌ها یافت می‌شوند، بیشتر به دو دلیل زیر وجود دارند: ۱) درموارد رجوع به‌دستخط‌های بنیامین، خط ناخوانای او سرچشمه‌ی دشواری‌ها ونادرستی‌های بسیار بوده است. ۲) درمتونی‌که در زمان حیات بنیامین از او منتشر شده‌اند نادرستی‌های چاپی فراوانی دیده می‌شودکه سرچشمه‌ی بدفهمی‌هایی شده‌اند. آدورنو تاکیدکردکه چاپ کامل و انتقادی آثار بنیامین همچنان به‌صورت یک وظیفه‌ی مرکزی و اصلی پیش‌روی پژوهشگران قرار دارد.

چاپ مجموعه‌ی کامل آثار بنیامین به ویراستاری رولف تیدمن و هرمن شوپن هاوزر از سال ۱۹۷۲ آغاز شد:

Gesammelete Schriften, 6 Vols, Edited By: Tiedmann. R, Schweppenhauser, Frankfurt Am Main, 1972 – 1983.

این مجموعه در شش مجلد به چاپ رسیده‌که مجلد نخست از سه‌کتاب و مجلد چهارم از دوکتاب تشکیل شده‌اند.

با پایان‌کار انتشار این مجموعه تمامی‌کتاب‌ها، مقالات، نامه‌ها و یادداشت‌های بنیامین به‌چاپ رسیده‌اند مگر پاره‌ای از یادداشت‌های او که هم‌اکنون در «آرشیو پتسدام» در آلمان شرقی وجود دارند. بخش‌عمده‌ای از این یادداشت‌ها را برتولت برشت و تعدادی را نیز آسیه لاسیس به‌این آرشیو سپرده‌اند. این نوشته‌ها در بیش از چهل پرونده نگهداری‌می‌شوند و دولت آلمان شرقی آن‌ها را منتشر نکرده و برای چاپ مجموعه‌ی آثار بنیامین در اختیار رولف تیدمن و هرمن شوپن هاوزر قرار نداده است.*

* ساندور رادنوتی‌که پرونده‌ها را دیده است، در مقاله‌ای توضیح داده که نکات مهمی درآن‌ها می‌توان یافت «مثلاً صفحه‌ی ۳۹ از پرونده‌ی شماره‌ی ۲۹ درباره‌ی برشت است، درآن آمده‌که، «برشت اندیشه‌ی دینی دارد اما به شکل بازگونه» :

Radonoti. S: « Benjamin's Politics » in: *Telos* No 37 (1978)

به‌زبان انگلیسی دو برگزیده‌ی‌مقالات بنیامین به‌نام‌های *Illuminations*و *Reflections* ، (به ویراستاری هانا آرنت) فراهم شده‌اند. نخستین در سال ۱۹۶۹ و دومی پس از مرگ آرنت به سال ۱۹۷۸ منتشر شده‌انـد . برگردان انگلیسی آثار مهم بنیامین چون ریشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی، شارل بودلر ، شاعری در دوران شکوفایی سرمایه‌داری ، درشناخت برشت : برگزیده‌ی مقاله‌ها درباره‌ی برشت و خیابان یك طرفه همـه تـوسط *New Left Books* در لندن منتشر شده شده‌اند و نام ومشخصات آن‌ها پیش ازاین در پانوشت‌ها آمده‌است. پاره‌ای از مقالات او نیز درنشریات دانشگـاهـی ایـالات متحـد و نیـز در نشریـاتی چـون *Telos* ، *New German Critique* و *New Left Review* بـه چـاپ رسیده‌اند .

به زبان فرانسه ، برگزیـده‌ای از مقالات بنیامین در دو مجلد به نام‌هـای اسطوره و پـرخاشگری و شعر و انقلاب در سال ۱۹۸۱ تـوسط انتشارات Denoel در پـاریس منتشر شده است . مجموعـه‌ی نوشته‌هـای بنیامین درباره‌ی برشت‌نیز درکتاب‌ها جیبی *Maspero* چاپ‌شده وبه‌سال ۱۹۸۳ برگردان بودلر منتشر شده (که بسیاری از ناقدان آن را «حادثه‌ی بزرگ ادبی سال» خواندند) مشخصات و نام ایـن‌کتاب‌ها نیز در پانوشت‌هـای پیشگفتار آمده‌اند.

۲

مقالاتی‌که درکتاب حاضر آمده‌اند برای نخستین بار چنین چاپ شده‌اند :

تصویر پروست در نشریه‌ی *Literarische Welt* به‌سال ۱۹۲۹

درباره‌ی «ابله» داستایفسکی در نشریه‌ی *Die Argonauten* . شماره‌ی نخست ، سال ۱۹۲۰ ص ۲۳۵–۲۳۱ .

فرانتس‌کافکا درنشریه‌ی *Jjudaische Rundschau* در دسامبر ۱۹۳۴.

سورآلیسم در نشریه‌ی *Literarische Welt* شماره‌ی نخست، (۱۵-۸ فوریه ۱۹۲۹).
حکایت‌گر : اندیشه‌هایی درباره‌ی آثار نیکلای لسکوف در نشریه‌ی *Orient Und Okzident* درسال ۱۹۳۶ .
اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن در نشریه‌ی *Zeitschrift* Fur *Sozialforschung* . شماره‌ی ۵ در نیویورک ، سال ۱۹۳۶ .

۳

اساس برگردان فارسی حاضر برگردان‌های فرانسه و انگلیسی مقالات بنیامین به مشخصات زیر بوده است:

Illuminations , Edited By: Arendt · H, Translated By Zohn· H, Collins/Fontana Book S, London , 1973, 280 P·

Poesie Et Revolution, Traduits Par: De Gandillac · M· Denoel, Paris 1971, 289 P·

مایل بودم یکی از دو برگردان را چونان ماخذ اصلی برگردان و متن فارسی به‌کار گیرم و از دیگری در یافتن و حل دشواری‌ها سود جویم . چنین‌کاری به ناقدین امکان می‌داد تا آسان‌تر بتوانند خطای‌های کار مرا گوشزد نمایند ، زیرا با رجوع به ماخذ اصلی می‌توانستند نادرستی‌های ترجمه‌ی مرا بیابند. اما از همان آغاز کار ، متوجه شدم که متون انگلیسی و فرانسه سخت باهم متفاوتند. برگردان ایتالیایی به‌مشخصاتی که می‌آید :
L ·Opera D › Arte Nell › Epoca Della Sua Ripro –

ducibilita Tecnica, Traduzione Di: Enrico Filippini, Torino, 1960.

در مورد رساله‌ی اثر هنری در دورانِ تکثیر مکانیکی آن، گاه به گاه با یکی از دو متن انگلیسی و فرانسه خوانا بود. پس به‌ناچار هردو متن را پیش روی خود نهادم و براساس مقابله‌ی آنها برگردان حاضر را فراهم کردم. *

اما نتیجه‌ی کار مرا راضی نکرده است. معتقدم که وظیفه‌ی ترجمه‌ی آثار بنیامین از زبان آلمانی همچنان پیش‌روی اندیشه‌گرانی است که با این زبان آشنایند. اما نمی‌توانستم به امیدکار آن‌ها صبر کنم. شاید برگردان حاضر راهنمای شناخت خواننده‌ی فارسی زبان از خطوط کلی اندیشه‌ی والتر بنیامین گردد، شاید هم به‌مترجمی که درآینده آثاربنیامین را اززبان اصلی به فارسی برمی گرداند یاری کند.

* پانوشت‌ها را یکسر برای متن فارسی تهیه کرده‌ام. چند یادداشت خودبنیامین نیز نام اورا همراه دارند. پانوشت‌های بنیامین به مقاله «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن» در پایان این مقاله آمده‌اند.

تصویر پروست

۱

سیزده مجلد به جستجوی زمان گم‌شده اثر مارسل پروست برآیند هم‌نهادی از عناصر ناسازگار است. اینجا شطحیات یك عارف، هنر یك نویسنده، زنده دلی یك طنزنویس، دانش یك پژوهشگر و خودآگاهی یك تك‌خیال* همگی در زندگینامه‌ای خودنوشته با یکدیگر ترکیب شده‌اند. چه راست گفته‌اند که تمامی آثار بزرگ ادبیات یاسبکی خاص را پایه می‌گذارند و یا آن را ویران می‌کنند، به‌بیان دیگر هریك همچون موردی خاص جلوه‌گر می‌شوند. و میان همه‌ی این موارد، اثر پروست ژرف‌ترین نمونه‌هاست. ازساختار آن‌که هم داستان است، هم زندگینامه‌ی خودنوشته، هم توصیف یك زندگی تا نحو جملات بی‌پایان آن (انگار شط نیل زبان اینجا طغیان کرده تـا زمین حقیقت را آبیاری‌کند) یاری، همه چیز ضابطه را در هم می‌شکنند. ایـن نمونه‌ی یکه‌ی آفرینش ادبی، بزرگترین دستامد دهه‌های اخیر محسوب می‌شود، و این نخستین نکته‌ی روشنگری است که مارا تکان می‌دهد. شرایطی‌که درآنها کتاب نوشته شد سخت نامساعد بودند: بیماری شدید، ثروت فراوان وموقعیتی غیرطبیعی. راستی‌که این شیوه‌ی زندگی‌را نمی‌توان الگویی برای دیگران دانست. هرچندکه همه‌چیز آن تقلیدناپذیر است. دستامد درخشان ادبی دوران‌ما جایگاه‌ویژه‌ی خودرا دردل ناممکن‌ها، درمرکز مخاطرات ــ و درعین‌حال بی‌اعتنا به آن‌ها ــ یافته است و به‌همین دلیل این «کار همه‌ی زندگی نویسنده» همچون واپسین نمونه‌ی خود جلوه می‌کند. تصویر پروست، عالیترین شکل بیان چهره‌شناسانه‌ای است‌که تمایز رشد یابنده‌ی گریزناپذیر میان ادبیات وزندگی می‌تواند فراهم آورد. این

☆ Monomane ؛ آن‌که تنها به یك نکته بیندیشد و هرچیز دیگر را از یاد ببرد و یا در پرتو آن نکته‌ی اصلی چیزها را به یاد آورد.

درسی است که هرکوششی را درترسیم این چهره توجیه می‌کند.

دیگر خوب می‌دانیم که پروست درکتاب خود زندگی را چنانکه به راستی گذشته شرح نداده است. او از زندگی چنان یادمی‌کندکه درخاطره‌ی کسی که آن را تجربه‌کرده به‌جا مانده است. اما حتی این گفته نیز چندان دقیق نیست، کلامی است بیش‌ازحدخام. چراکه برای‌نویسنده‌ای که گذشته‌ی‌خویش را به‌یاد می‌آورد نکته‌ی اصلی نه آنچه‌کـه تجربه‌کرده بل طرح و نقشه‌ی خاطرات اوست، یعنی‌کاری همچون کنش پنلوپه* در یادآوری خاطرات، و شاید بهتر باشدکـه بگویم‌کنش پنلوپه در از یاد بردن خـاطرات . آیا خاطره‌ی غیر ارادی (Memoire Involontaire) بیشتر به فراموشی و از یاد بردن نزدیك نیست تـا به آنچه‌که معمولاً حافظه و خاطره نامیده می‌شود؟ وآیا نمی‌بینیم که کنش یادآوری خودانگیخته ضدکنش پنلوپه است و نه مشابه آن . چرا کـه اینجا روز هرچه را که شب بافته است از هم می‌گشاید. هنگامی‌که ما هر سپیده از خواب بیدار می‌شویم ، در دست‌های خویش،که بیشتر سست و بی‌حال هستند، چیزی جزحواشی پارچه‌ی‌زربافت زندگی راستین را نمی‌یابیم . پارچه‌ای‌که فراموشی برای ما بافته است . بااین همه، باکنش هدف‌دار خویش وحتی بیش‌ازاین باخاطره‌ی هدف‌دار خود، ما همه روز تارها و زپورهای فراموشی را ازهم می‌گشاییم و به این دلیل بودکه پروست عاقبت روزهای خودرا به‌شب‌هایش‌گذر داد و تمامی ساعات خود را به‌کاری ناگسستنی دراتـاق نیم تاریکش‌که اندك نور آن نیز از چـراغ‌هـا بـود اختصـاص داد ، می‌خواست هیچ یـك از آن

* پنلوپه همسر اولیس در ادیسه‌ی هومراست . او سال‌هـا به خـاطره‌ی همسر خویش وفادار ماند و حـاضر به ازدواج مجدد نشد. چون خواستگاران او را ناگزیرکردندکه ازمیان آنها یکی‌را برگزینند، از آنان خواست تا به‌او مهلت دهند تا پارچه‌ای راکه می‌بافد به‌پایان رساند. از آن پس‌کـار او این بودکه هرچه راکه روز می‌بافت شب ازهم بگشاید.

ریزه‌کاری‌های* پیچیده را ازکف ندهد.

واژه‌هـای لاتینی *Textum* [متن] به معنای «تارهـای بافته» است. متن نوشته‌ی هیچ‌کس چون متن مارسل پروست بافتی چنین درهم تنیده ندارد. نزد او هیچ چیز به‌اندازه‌ی‌کافی محکم ودیرپا نبود. از زبان ناشر او یعنی گالیمار دانسته‌ایم‌که عادت پروست به‌تصحیح متون چاپی آثارش، حروف چینان را دیوانه می‌کرد. حاشیه‌ی ستون‌های نمونه‌های چاپـی همواره از یادداشت‌های بی‌پایان پوشیده می‌شدند اما حتی یك‌خطای چاپی‌هم تصحیح نمی‌شد. درهرجای خالی‌که درنمونه می‌یافت متنی‌تازه می‌نوشت. بدین‌سان قوانین خاطره و یادآوری حتی در محدوده‌ی تنگ این نمونه‌ها نیز تداوم می‌یافت. چرا که هرتجربه‌ی پایان‌گرفته، راه را برای گستره‌ی تجربیات تازه باز می‌کرد، حادثه‌ای‌که به‌یاد آید پایان ناپذیر است، چرا که تنها کلیدی است بررخدادهای پیش و پس از خود. با این همه معنای دیگری هم وجود داردکه درآن خاطره، ضوابط درهم تنیده‌ی صریح را گسترش می‌دهد. تنها Actus Purus یاکنش ناب ذات یادآوری، و نه نویسنده یا طـرح، وحدت اثر را می‌آفریند. حتی می‌توان گفت‌که حضور متناوب نویسنده یا طرح، تنها در ضدیت با تداوم خاطره رخ می‌دهد. همچون آن شکل‌ها که برپشت یك پارچه‌ی نگارین دیده می‌شوند. و زمانی‌که پروست می‌گفت مایل است تمامی‌کتابش دریك مجلد با صفحاتی دو ستونی، بدون پاراگراف چاپ شود اشاره به نکته‌ی بالا داشت.

چه چیز را پروست چنان با حرارت پی می‌گرفت؟ در پشت ایـن تلاش بی‌پایان چه‌چیز پنهان بود؟ آیا می‌توانیم بگوییم کـه همه‌ی آن زندگی و کارها که مهم انگاشته می‌شوند هرگزچیزی بیش از ظهورآرام پیش پا‌ افتاده‌ترین، زود گذرترین، احساساتی‌ترین وبدترین لحظات زندگی‌نبوده‌اند؟

* Arabesques

هنگامی که پروست در یك بند مشهور کتابش از لحظه‌ای سخن می‌راند که زندگی بیش از هر لحظه‌ی دیگر از آن او بود، این نکته را چنان بیان می‌کند تا هر کس موردی مشابه آن را در وجود و زندگی خویش احساس کند. می‌توانیم آن را لحظه‌ای محتمل نام گذاریم، لحظه‌ای از شب، که در صدای از کف رفته‌ی پرنده‌ای یا در آهی که از چارچوب پنجره‌ای گشوده می‌گذرد، یافتنی است و دیگر سخنی از این نکته درمیان نیست که اگر ما تسلیم خواب نشویم به راستی چه حادثه‌ای انتظار ما را می‌کشد. پروست تسلیم خواب نمی‌شد. با این همه ــ و چه بسا درست به همین دلیل ــ ژان ـ کوکتو* در رساله‌ی زیبای خود نوشته که آهنگ صدای پروست از قوانین شب و عسل پیروی می‌کند. با تن دادن به این قوانین، پروست بر اندوه بی‌امید درونی خویش پیروز شد (آنچه که او روزی درباره‌اش گفته بود: «... ناکاملی علاج ناپذیر در گوهر لحظه‌ی حاضر») ** آنگاه او از شانه‌ی عسل کندوی خاطرات خانه‌ای برای زنبور اندیشه‌های خویش ساخت. کوکتو آنچه که به راستی باید همچون پرسش اصلی پیش روی همه‌ی خوانندگان پروست قرار گیرد را بازشناخت. هرچند کسی هرگز این پرسش را که به تابش بازیگوش نور می‌ماند موضوع اندیشه یا دلبستگی خود قرار نداده است. کوکتو جستجوی نابینا، بی‌احساس و سرد پروست را در پی شادی بازشناخته است. از چشم‌هایش می‌توان نکته را دریافت. چشمانی ناشادند، اما در آن‌ها اقبال و تصادف پنهان شده‌اند، چنانکه در قمار و عشق نیز پنهانند. توضیح این نکته دشوار نیست که چرا این اشتیاق به شادمانی، اشتیاقی مفلوج اما انفجاری که همه‌ی نوشته‌های پروست را در برگرفته چنین از چشم خوانندگان او پنهان مانده است. بارها پروست از آنان

* ژان کوکتو (۱۸۸۹ــ۱۹۶۳): شاعر، موسیقی‌دان، سینماگر، نویسنده، کارگردان تآتر، نقاش و ناقد ادبی بزرگ فرانسوی.

** در متن اصلی این جمله به زبان فرانسه آمده است

خواست که به جستجوی زمان گم شده را از زاویه‌ی چشم‌انداز قدیمی و ساده‌ی تسلیم و کنش قهرمانی بنگرند. برای شاگردان زندگی تنها این نکته قابل درك است که هر دستامد بزرگ محصول رنج، فقر و ناامیدی است. این فکر که شادی نیز سهمی در زیبایی دارد از سر اینان زیاداست. راست این است که کینه‌ی* ایشان آماده‌ی فهم این نکته نیست.

اما در واقعیت خواستی دوگانه را برای شادی می‌توان یافت، دیالکتیك شادمانی: پاره‌ای چون مناجات و پاره‌ای چون قصیده. نخستین، ناشنیده و بی‌سابقه‌است، نمایانگر نهایت سرخوشی. دیگری، تکرار جاودانه، رستاخیز همیشگی مورد اصلی، نخستین شکل شادمانی‌است. همین برداشت قصیده ـ گونه از شادی (که می‌توان آن‌را مرثیه** نیز نامید) نزد پروست، وجود را به حافظ خاطرات بدل می‌کند. در راه این مفهوم از شادی پروست در زندگی خود دوستان، میهمانی‌ها و معاشرت‌ها و در کتاب خود طرح، وحدت شخصیت‌ها، روال روایت و بازی خیال را فدا کرد. ماکس اونولد یکی از داناترین خوانندگان آثار پروست بر «جنبه‌ی کسالت آور» آثار او تاکید می‌کند و آن‌ها را به «داستان‌های بی‌مضمون» تشبیه می‌نماید و می‌نویسد: «پروست می‌خواست داستان بی‌مضمون را به‌صورت موردی جالب درآورد [و می‌گفت] خواننده‌ی عزیز، فرض کن که من دیروز یك قطعه شیرینی را در فنجان چای خود فروکرده‌ام و همین کار به‌یادم آورده که مدتی از دوران کودکی خود را در روستا گذرانده‌ام. برای بیان این نکته پروست هشتاد صفحه نوشته است و نتیجه‌ی کار او چندان جذاب و فریبنده از کار درآمده که لحظه‌ای به‌یاد نمی‌آوری که تنها شنونده‌ای، بل خود را همان رویابین و

*بنیامین واژه‌ی Ressentiment را به‌کار گرفته که نیچه آن را در تبارشناسی اخلاق تشریح کرده است.

**Elegie: به هر دو معنای قصیده و مرثیه. (همانطور که در شاهکار ریلکه به هر دو معنی آمده است.)

خیال پرداز فرض می‌کنی.» درچنین داستان‌هایی «تمامی رویاهای معمولی تا بخواهیم آنها را برای کسی تعریف کنیم به داستان‌هایی بی‌مضمون تبدیل می‌شوند.» اونولد پلی که به‌رویاها راه می‌یابد را کشف کرده است. و هر تفسیر تحلیلی و دقیق آثار پروست نیز کشف او را تایید خواهد کرد. گویی دروازه‌های نادیدنی بسیاری به‌روی ما گشوده می‌شوند تا این نکته را دریابیم که پروست همواره خشمگین، تشابه را بررسی می‌کرد، او شیفته‌ی شباهت‌ها بود. اما نشانه‌ی راستین سلطه‌ی تشابه[در اندیشه‌ی او]آنجاکه او به‌ناگاه و همچون آغازکار شباهت‌های جسمانی یا آداب گرایی در کلام را در عمل آشکار می‌کند، چندان به‌چشم نمی‌آیند. تشابه هرمورد با چیزی دیگر (که ما بدان عادت کرده‌ایم، و ما را همواره درموقعیت هوشیارانه‌ای نگه می‌دارد) تنها به‌گونه‌ای مبهم بازتاب ژرف‌تر دنیای رویاهاست که در آن رخدادها نه در این همانی بل درلباس مبدل تشابه جلوه می‌کنند، به‌چشم همانند می‌آیند و بس. کودکان با نمادی از این جهان آشنایند: جوراب ساقه‌بلند که ساختار این جهان رویایی را دارد وچون آن را بهم می‌آورند هم «بسته» است و هم «محتوای آن». و همانطور که کودك نمی‌تواند این بسته ومحتوایش را به مورد سوم (یعنی آنچه که به‌راستی هست، جوراب ساقه‌بلند) بدل کند، پروست نیز نمی‌تواند فضای خالی آدمکی را از خویشتن پرکند تا به مورد سوم و راستین یعنی تصویر برسد که به‌حس کنجکاوی او پاسخ و به‌حس غربت او تسکین می‌دهد. او بر بستر خویش درازکشیده و از درد غربت و بیخانگی رنج می‌کشد، او درغم غربت جهانی است که در کمال شباهت ــ و درست به دلیل آن ــ خود از شکل افتاده است، جهانی که در آن چهره‌ی به راستی سوررآلیستی وجود می‌تواند ازهرسد ومانعی بگذرد. هرچه برسر پروست می‌آید به این جهان و به‌شیوه‌ی سنجیده و سخت گیرانه‌اش تعلق دارد. این جهان هرگز دنیایی تك افتاده نیست تا به حدعلم بیان محدود شود. جهانی به‌چشم درون آشکار هم نیست، جهانی به‌دقت ازپیش اعلام شده که ازآن حمایت شود. این جهان تنها واقعیتی شکستنی وگرانبها یعنی تصویر را همراه دارد و خود را از ساختار جملات پروست جدا می‌کند، همچون آن روز تابستانی

در بالبک ــ روزی کهن، به‌یاد نیامدنی، مومیایی ــ که از میان نوار پرده که در دست‌های فرانسواز است به درون می‌تابد.

۲

ما معمولاً مهمترین نکته را آهسته ونه بافریاد بیان می‌کنیم. حتی آن را به گونه‌ای پنهانی با نزدیکان خویش، دوستان همدل و یارانی که پذیرای شنیدن اعترافات ما هستند نیز درمیان نمی‌گذاریم. اگر راست باشد که نه تنها افراد بل دوره‌ها نیز ازچنین شیوه‌ی پاك ارتباط (شیوه‌ای اما گمراه و سبکسر) درمورد آنچه که به راستی در حکم بخشودگی گـذرای آنهاست برخوردارند، آنگاه سده‌ی نوزدهم خود را نه در زولا یا آناتول فرانس بل در پروست جوان ــ این تازه به‌دوران رسیده‌ی متظاهر بی‌اهمیت، عاشق ــ پیشه‌ای که اندکی هم چپ‌گراست وبه صمیمیت بهت‌آور دورانی در حال زوال چنگ می‌زند (درست همچون سوآن که تقریباً محتضر است) بـاز می‌یابد. گویی پروست سده‌ی نوزدهم را آماده‌ی [یـادآوری] خاطـرات کرده است. آنچه که پیش از او زمانه‌ای خالی از تنش بود با او به گستره‌ی زورمندی بدل شد که نویسندگان بعدی توانستند درآن جریان‌های گوناگونی را برانگیزانند. تصادفی نیست که دو نمونه ازمهم‌ترین آثاری کـه در این زوال نوشته شده‌اند آثار نویسندگانی هستند که از نظر شخصی به پروست (همچون ستایشگر و دوست) نزدیك بودند: خاطرات شاهزاده‌خانم کلرمون ــ تونر وزندگینامه‌ی خود نوشته‌ی لئون دوده، که نخستین پاره‌های هردو اثر به تازگی منتشر شده‌اند. گونه‌ای الهام متعالی پروست گونه لئون دوده ــ که عقاید ابلهانه‌ی سیاسی‌اش به‌نیروی قابل ستایش ادبی او لطمه زده ــ را به آنجا کشاند که زندگی خود را با شهر یکی کند. او پاریس زنده را نوشت، طرح زندگینامه‌ای که با نقشه‌ی یك شهر پیوند یـافته است، وبـارها سایه‌ی شخصیت‌هایی پروست گونه را به خود می‌بیند. و اما کتاب شاهزاده خانـم

کلرمون-تونر، می‌بینیم که حتی عنوان آن نیز ستایشی از پروست است: «زمان داشتن‌ها». این کتاب پژواکی است که به ندای ابراز عشق مبهم پروست در فوبورگ سن‌ژرمن پاسخ می‌دهد. و این قطعه‌ی آهنگین با اشاره‌های مستقیم و غیر مستقیم، بارها به شخصیت‌های آثار پروست-که چون خوانندگان جوان با صدای تنور* ظاهر می‌شوند-یعنی خود او و همه‌ی کسانی که در دیدش شناخته بود باز می‌گردد. بی‌شك این محیطی اشرافی است و حضور کسانی چون روبردو مونتسکیو** که شاهزاده خانم کلرمون تونر او را با استادی خاص توصیف کرده است، این منش اشرافی را تشدید می‌کند، اشرافیتی که پروست در نوشته‌های خود بدان دست یافته است. اگر میان ما آلمانی-ها پرسش الگوی شخصیت‌های ادبی بی‌اهمیت می‌بود و ناقدین آلمانی چنین پرشوار بدان نمی‌پرداختند آنگاه بحث بالا ضرورت خود را ازدست می‌داد. اما این ناقدین هرگز نتوانسته‌اند در برابر وسوسه‌ی بحثی که تاحد شعور خواننده‌ی بی‌فرهنگ تنزل یافته مقاومت کنند. این ناقدین حقیر همواره وسوسه شده‌اند تا از محیط جلف و منظاهری که در آثار پروست یافت می‌شود نتایجی در باره‌ی نویسنده استنتاج کنند و آثار پروست را همچون اسناد داخلی اشرافیت فرانسوی ارزیابی نمایند، چیزی در حد پیوست ادبی سالنامه‌ی گوتا. آشکار است که مسائل شخصیت‌های آثار پروست، مسائل بخش مرفه جامعه است. اما هیچ یك از آنها مسأله نویسنده نیستند، چرا که مساله‌ی پروست ویرانگرانه است. بحث را به قاعده‌ای تقلیل دهیم، هدف پروست طرح ساختار کامل جامعه از راه تن کارشناسی آواهای بخش مرفه آن است. در بیان پیشداوری‌ها و واژه‌های برگزیده‌ی این بخش، پروست در همه‌ی موارد با برجسته کردن جنبه‌های مضحك، آنها را بی‌رحمانه به باد نقد گرفته است. نخستین کسی که به این نکته توجه کرد پیر کن (P.Quint) بود. او پس از تاکید به نکته‌ی بالا نوشت: «هنگامی که از آثار طنز آمیز

* صدای زیر خواننده‌ی مرد.

** این ادیب اشراف زاده در بسیاری از آثار ادبی آن دوران تصویر شده است.

سخن به میان می‌آید به‌سرعت به یاد کتاب‌های کوچکـــی با جلدهای مصور می‌افتیم. اما کسانی چون دن کیشوت، پانتاگروئل* وژیل بلاس را از یـــاد می‌بریم، یعنی کتاب‌های ضخیمی که با حروف ریز چاپ شده‌انـــد را...» این نکته البته تمامی جنبه‌های اصلی نقد پروست از جامعه را نشان نمی‌دهد. در واقع روش بیان پروست خنده‌آور هست اما طنزآمیز نیست. خنده‌اش جهان را حتی با قبول خطر هزارتکه شدن آن به پایین پرتاب می‌کند، می‌خواهد وحدت خانواده، شخصیت، اخلاق جنسی و شرافت حرفه‌ای را ازهم بدرد. خنده ادعاها و خودنمایی‌های بورژوازی را درهم مـــی‌شکند. بازگشت و پیوند مجدد آنها به‌وسیله اشرافیت مایه‌ی جامعه شناسانه‌ی اثر پروست است.

پروست هرگز از تجربه‌ی زندگی در حلقه‌های اشرافی دازده نشد. با دقت و بی‌هیچ تحمیلی او شخصیت خودرا مشروط [به شرایط اشرافی] کرد، آن را نفوذناپذیر، کاردان، درعین حال فروتن و دشوار ساخت، آخر برای انجام ماموریت خویش به چنین منشی‌نیاز داشت. بعدهـــا این مرموز جلوه کردن وجنبه‌ی تشریفاتی به خویشتن دادن، چنان بخشی ازوجود او شد که گاه نامه‌هایش به دلیل پراکنده گویی، بی‌هیچ نیاز دستور زبانی، پراز جمله‌های معترضه شدند، نامه‌هایی که جدا ازهوش بی‌پایان وشیوه‌ی نگارش انعطاف ناپذیرخود گاه یادآور متونی‌هستند که از کتاب‌های آیین نامه‌نویسی اقتباس می‌شوند: «خانم عزیز، من تازه از این نکته با خبرشده‌ام که دیروز عصای خود را در خانه‌ی شما جا گذاشته‌ام. خواهش مـــی کنم لطف کنید و آن را به‌آورنده‌ی این نامه بسپارید. پس‌از نگـــارش: محبت فـــرموده مرا ببخشید. عصای خودرا پیدا کردم.» پروست به‌راستی که استاد آفرینش‌موارد پیچیده بود. یك بار درساعات پایانی شب اوادامه‌ی حضورخوددرمیهمانی شاهزاده خانم کلرمون تونر را درگروی آن دانست که کسی به‌خانه‌اش رفته و داروهایش را بیاورد. گفتند که پیشخدمتی رابرای‌این کارخواهندفرستاد.

* قهرمان کتاب رابله.

پروست به او با تفصیل نشانی دقیق خانه‌های همسایه و خانه‌ی خود را داد. عاقبت‌هم گفت «خانه را آسان پیدا خواهید کرد. تنها پنجره‌ی روشن در بولوار هوسمان نشانه‌ی آن است.» همه‌چیز را گفت مگر شماره‌ی خانه‌را. و پروست عاشق تشریفات بود، کافی است ستایش بی‌دریغ او از دوك سن سیمون*و بر خورد سخت‌گیرانه‌اش با روحیه‌ی فرانسوی را به یادآوریم. آیا گوهـر تجربه‌اش این نیست که بدانیم فهم آنچه که با چندواژه‌ی معدود می‌تواند بیان شود چقدر دشوار است؟ این واژه‌ها ـ خیلی ساده ـ بخشی از زبانی هستند کـه میان کاست‌ها و طبقات جریان دارند و به گمان شنونده‌ی خارجی واژه‌هایی بی‌معنا می‌آیند. پس چه جای تعجب که زبان رمزی میهمانی‌هـای اشرافی پروست را چنین مجذوب خود می‌کرد؟ هنگامی که او بعدها به ترسیم تصاویر بی‌رحمانه‌ی زندگی در قبیله‌ی کوچك** خاندان کوروازیه و در «روح اریان» نشست خود را با این زبان رمزی هماهنگ کرد، زبانی کـه ما نیز تازه با آن آشنا شده‌ایم.

پروست سال‌های بسیاری از زندگی خود را در میهمانی‌های اشرافی گذراند و از آن‌همه نه تنها گناه چاپلوسی را آموخت ـ گناه، درست به‌مفهوم دینی آن ـ بل گناه کنجکاوی را نیز به‌گردن گرفت. ما در آثار او بـازتاب خنده‌ای را کشف می‌کنیم که همچون نشانه‌ای آتشین از لب‌های دوشیزگان ابلهی می‌گذرد که درمحراب نمازخانه‌های موردپرستش پروست نشسته‌اند. این لبخند کنجکاوی است. آیا همین کنجکاوی از پروست سخره گـری چنین بزرگ ساخته است؟ اگرچنین باشد دیگر می‌دانیم که اصطلاح «سخره گر» را چگونه باید شناخت. چندان اعتباری ندارد. زیرا هرچند که ایـن صفت

* دوك دوسن سیمون (۱۶۷۵ـ۱۷۵۵). ادیب اشراف زاده و درباری فرانسوی. خاطرات او از زیباترین نمونه‌های «روش بیان» ونگـارش در زبان فـرانسه محسوب می‌شوند.

** در متن اصلی این نام به‌زبان فرانسه آمده است.

توجیه‌گر بدخواهی ژرف اوست اما علت تلخی، خشونت و ظلمت آن پاره‌های درخشانی که او به شیوه‌ی بالزاک، فلوبر، سن بوو، هانری دورنیه، برادران گنکور، میشله، رنان، و سن سیمون مجبوبش نوشت و در مجموعه‌ای با نام Pastiches et Melanges (تقلیدها و آمیخته‌ها) گرد آورد را روشن نمی‌کند. از انسانی کنجکاو تقلید کردن، تمهید درخشان این سلسله نوشته‌هاست، و از آن پس این منش اصلی همه‌ی نوشته‌های پروست شد که در آنها شور بی‌پایان او درمورد زندگی گیاهی موج می‌زند. هر چند ناقدان آن را چندان جدی نگرفتند. اورتگا ای گاست نخستین کسی بود که توجه ما را به زندگی گیاهی شخصیت آثار پروست جلب کرد، آنان با عادات اجتماعی خود، زیر تابش خورشید اشرافیت بار آمده‌اند، درحالیکه از بادی که از «گرمانت» یا «مرگلیر» می‌وزد به حرکت می‌آیند و بارازی ناگشودنی دربیشه‌ی سرنوشت خود به گرد یکدیگر می‌پیچند. این محیطی است که به حس تقلید شاعر امکان ظهور می‌دهد. دقیق‌ترین و قانع کننده‌ترین سویه‌ی بینش پروست این است: او به مسائل چنان محکم چنگ می‌زند که حشره‌ای یک برگ یا شکوفه یا شاخه‌ای را می‌چسبد و بی‌هیچ دستبرد یا خیانتی به وجود آنها برجای باقی می‌مانند تا ضربه‌ای، حرکت شاخه‌ای یا جهشی به تماشا گر وحشت زده نشان دهد که گونه‌ای زندگی حساب ناشده خود را به جهان خارجی تحمیل کرده است. خواننده‌ی راستین آثار پروست همواره از ضربه‌های کوچک تکان می‌خورد. او درپس تقلید سخره آمیز و ظاهر مبدل بازی با «روش بیان» تاثیر مبارزه‌ای که این روح ناشاد برای بقاء در سایبان پر برگ جامعه در پیش گرفته را (به راهی ناشناخته) برخود احساس خواهد کرد. حال که بحث به اینجا کشید باید چیزی هم درباره‌ی تفسیر سودمند از این دو گناه یعنی کنجکاوی و چاپلوسی بگوییم. پاره‌ای روشنگر از نوشته‌های شاهزاده خانم کلرمون‌ـتونر را مثال می‌آوریم: «وعاقبت ما نمی‌توانیم این حقیقت را پنهان کنیم که پروست شیفته‌ی پژوهش درمورد خدمتکاران خانه بود. آیا این نکته که او چندان با آنان تماس نداشت برانگیزنده‌ی علاقه‌ای او بود و یا امکان خدمتکاران درمشاهده‌ی دقیق آنچه

که در خانه می‌گذرد چنان اورا به‌هیجان می‌آورد؟ بهررو، خدمتکاران خانه باچهره‌ها وانواع گوناگون خود همواره اورا به‌هیجان می‌آوردند.» درسایه روشن شگفت‌آور ژوپن، آقای امه، سلستین آلبالا، می‌توانیم فرانسواز را بشناسیم، این چهره‌ی خشن و لاغر که به‌سان مارتای مقدس می‌نمود و گویی تازه ازکتاب ایام سر برآورده بود و درپی او آن مهترها وشکاربانان که کاری نداشتند وبرای بیکاری خود مزدهم می‌گرفتند. وشاید بیشترین توجه این کارشناس تشریفات به‌سوی این اقشار فرودست نشانه می‌رفت. چه‌کسی می‌داندکه تا چه‌حد چاپلوسی خدمتکاران به‌کار پروست آمد وچقدر این چاپلوسی باحسن‌کنجکاوی او درهم شد و مرز این نسخه‌برداری هنرمندانه از نقش خدمتکاران‌کجا بود؟ اما به‌گمان من، این نسخه‌برداری در برابر پروست قرار می‌گرفت و او خود درپی یافتن آن نبود. همانطورکه خود یکبارگفت «دیدن» و «اشتیاق به تقلید» به‌گمان او چیزی واحد می‌آمدند. این رفتارکه بیانگر هردوی اقتدار وفرمانبرداری است توسط موریس باره بامناسب‌ترین واژه‌هایی‌که درباره‌ی پروست خوانده‌ام چنین بیان شده: «یک شاعر ایرانی پشت میز دربان نشسته.»*

درکنجکاوی پروست نشانه‌ای ازکنجکاوی یک‌کارآگاه پلیس را می‌توان یافت. دوهزار آدمی‌که دربالاترین جایگاه اجتماعی قرارداشتند به‌چشم او چیزی جز دار و دسته‌ی جانیان وتوطئه‌گران کارآزموده و ماهر نمی‌آمدند. آنان را همواره «درباریان مصرف‌کننده» می‌خواند. اینان از دنیای خود هرکس‌که سهمی درتولید داشت (ویاحتی خواهان آن‌بودکه تولیدکنندگان نیز باحجب وشرم آداب این حرفه‌ای‌های آرایش‌کرده‌ی مصرف‌کننده را دنبال‌کنند) را طرد می‌کردند. تحلیل پروست ازاین زندگی متظاهرکه به‌مراتب برتر از ستایش او ازهنر است. درحکم نقطه‌ی اوج نقد او ازجامعه است. چراکه رفتار اشراف متظاهر چیزی‌نیست مگرنگرش پولادین، پیگیر

* در متن اصلی این جمله به زبان فرانسه آمده است.

و سازمان‌یافته به زندگی. و به‌این دلیل که حتی پرت‌ترین و ابتدایی‌ترین خاطره از نیروهای تولیدی طبیعت‌نیز باید از این جهان شیطانی و جادویی حذف شود، پروست در همه‌ی موارد وحتی درعشق رابطه‌ی خدمتگزار را پذیرفت. اما مصرف کننده‌ی‌ناب، همان استثمارکننده‌ی ناب است و این‌نکته با پروست ازدیدگاه منطقی ونظری درمشخص‌ترین شکل وجود تاریخی‌خود اثبات می‌شود. این نکته مشخص است چراکه نفوذ ناکردنی ومنفرد است. پروست طبقه‌ای را توصیف می‌کندکه همه‌جا ناگزیر از پنهان‌کردن منافع مادی خویش‌است ودرست به‌همین‌دلیل خودرا به‌فئودالیسمی منسوب‌می‌کند که دارای هیچ مشخصه‌ی ذاتی اقتصادی نیست بل همچون سیماچه‌ی بورژوازی بزرگ به‌کارمی‌رود. این‌نکته به‌معنای ادراك ناامیدی وبی‌پناهی خویشتن، عشق و اخلاق است وپروست به‌راستی خودرا چنین می‌شناخت و هنر بی‌مرز خویشتن را همچون حجابی برای حیاتی‌ترین راز طبقه‌اش یعنی موقعیت اقتصادی‌آن به‌کار می‌گرفت. او این‌کار را به‌عنوان یك خدمت انجام نمی‌داد. اینجا مارسل‌پروست سخن می‌گوید، صلابت‌کارش، وسخت‌گیری‌اش یادآور سخت‌گیری مردی است‌که پیشاپیش طبقه‌ی خود راه می‌سپرد. آنچه‌که او انجام می‌دهدکار استاد این طبقه است وبسیاری از عظمت‌های کار او دست‌نیافتنی وکشف‌ناشده باقی خواهند ماند تا این‌طبقه مهم‌ترین منش خودرا درپیکاری سرنوشت‌ساز نشان دهد.

۳

در سده‌ی پیش مسافرخانه‌ای به‌نام زمان گم شده * درشهر گرونوبل وجود داشت. نمی‌دانم که آیا هنوز این‌مسافرخانه به‌جامانده یانه. درآثارپروست

* در متن اصلی این نام به‌زبان فرانسه آمده است

نیز ما همچون مسافران هستیم و از میان دروازه‌ای می گذریم که نشانه‌های کنارش بانسیم تکان می‌خورد، دری که پشت آن جاودانگی وجذبه انتظار مارا می‌کشند. فرناندز به‌درستی در آثار پروست میان مایه‌ی جاودانگی* و مایه‌ی زمان* تفاوت گذاشته است. اما این جاودانگی به‌هیچ‌رو موزدی افلاتونی یا ناکجاآبادی نیست، مجذوب‌کننده است. ازاین‌رو اگر «زمان آشکارکننده‌ی شکل نوین و تاکنون نشناخته‌ی جاودانگی برای کسی است که مجذوب آن شده‌باشد» این نکته بی‌شك کسی‌را قدرت‌نمی‌بخشد تا «به‌آن گستره‌ی متعالی برسدکه افلاتون یا سپینوزا با حرکتی ساده بدان دست می‌یافتند.» این راست است‌که با پروست ما به‌اصول ابتدایی یك اندیشه‌ی ایدالیستی دست می‌یابیم، اما خطاست‌که (همچون بنوا ــ مشن) این‌نکته‌را مبنای تفسیرخود قراردهیم. آن جاودانگی‌که پروست دربرابر چشمان ما می‌گشاید زمان بهم پیچیده است و نه زمان بی‌قید وبی‌مرز. راستی نکته‌ی جالب برای او گذر زمان درواقعی‌ترین شکل‌آن (یعنی بسته به‌زنجیرمکان) بود، و این‌گذر هیچ‌جا بهتر ازخاطره وسالخوردگی آشکارنمی‌شود. دقت به‌مناسبت درونی میان سالخوردگی وخاطره به‌معنای رخنه به قلب دنیای پروست است، به‌جهان حلقه‌ها وپیچ و تاب‌ها. این جهانی است در وضعیت شباهت و همانندی، قلمروی مراودات، که نخست [شاعران] رمانتیك بدان پای نهادند وبودلر ازپی آنان رفت. اما پروست یگانه‌کسی است‌که این جهان را به‌زندگی‌ما گذر داد. این‌کار خاطره‌ی غیرارادی* است، نیرویی جوانی‌را ازسر گرفته، حریفی برای روند بی‌رحم وسخت‌دل سالخوردگی. آنجاکه‌گذشته در همین «لحظه‌ی» با طراوت وتازه بازتاب یابد، ضربه‌ی دردناك جوانی بازیافته، روزهای ازکف رفته را پیش می‌کشد، چنانکه گذرگاه گرمانت وگذرگاه سوان برای پروست، وقتی در ناحیه‌ی کومبره برای واپسین‌بار پرسه می‌زد و به‌ناگاه یکی‌شدن ایندو راکشف کرد، درهم می‌شدند. دریك‌لحظه چشم‌انداز به‌سان‌کودکی خیز برمی‌دارد: «آه، جهان

* در متن اصلی این اصطلاح به‌زبان فرانسه

در نور چراغ‌ها چه گسترده و در چشمان خاطره چه کوچك است!* پروست شاهکار شگرف خود را آنجا پدید آورد که زمان همه‌ی جهان و همه‌ی عمر را در یك لحظه کشف کرد. اما این تمرکز نامی ندارد مگر از سر گرفتن جوانی، که در آن همه چیز که به گونه‌ای طبیعی پژمرده و سست شده‌اند طراوت خود را به سان یك جهش نور باز یابند. به جستجوی زمان گم شده تلاشی است پیگیر به هدف روشن کردن تمامی یك زندگی. روش پروست تحقق - بخشیدن به زندگی است و نه بیان بازتاب آن. او می‌داند که به هیچ یك از ما چندان مهلت نداده‌اند تا آن سو گنامه‌ی راستین زندگی را که سرنوشت ماست، به پایان رسانیم. همین ما را پیر می‌کند، همین و نه چیزی دیگر. آژنگ‌ها و چین‌های چهره‌های ما در حکم ثبت آن هیجان‌ها، گناه‌ها و دانایی‌ها هستند که روزی به در خانه‌ی ما می‌کوبیدند و ... ما در خانه نبودیم.

از زمان تجربه‌های معنوی لویولا** دیگر نمی‌توان تلاشی چنین پیشرو برای غرقه شدن در خویش را یافت، در مرکز تلاش پروست نیز تنهایی جای گرفته، تنهایی‌ای که جهان را با نیروی توفانی خویش به گردابی همانند می‌کنند. و آن بارسنگین، آن نوای خوش اما تهی که قصه‌ی پروست را انباشته صدای جامعه است که درمغاك این تنهایی پژواك می‌یابد. و اینجا پروست علیه دوستی نیز می‌خروشد. باید به سکوتی که در ژرفای این آتش‌فشان پنهان بود، به - چشمانش، آرام‌ترین و نافذترین چشم‌ها، اندیشید. آنچه که به گونه‌ای رنج‌آور و هوس‌باز در آن همه لطیفه بیان شده ترکیبی است از شدت بی‌همتای کلام و کناره‌گیری نا شکستنی مخاطب او. هرگز کسی نتوانسته با قدرت پروست به ما همه چیز را نشان دهد، انگشت نشانه‌ی پروست همتا ندارد. اما

* درمتن اصلی این جمله به زبان فرانسه آمده است.

** اینیاتسیو لویولای قدیس، عارف و متاله بزرگ مسیحی که درسده‌ی شانزدهم می‌زیست. بنیان‌گذار آیین ژزوییت‌ها. کتاب اصلی او تجربه‌های معنوی از زیباترین آثار عارفانه‌ی ادبیات غرب به حساب می‌آید.

حرکتی دیگر در هم سخنی دوستانه نیز می‌توان یافت: تماس جسمانی. و هیچ‌کس با این حرکت به اندازه‌ی پروست بیگانه نبود. او حتی قادر به لمس خواننده‌ی خود نیز نیست، نمی‌تواند چنین کند حتی اگر دنیا را به‌او بخشند. اگر بتوان ادبیات را میان دوقطب «اهنما» و لمس‌کننده تقسیم کرد، آثار پروست قلب قطب نخست است و آثار شارل پگی* قلب قطب دیگر. و فرناندز در این مورد گفته: «ژرفا و بهتر بگوییم شدت همواره در جانب پروست است و هرگز درجانب مخاطب و یار او نیست.» این نکته به‌گونه‌ای درخشان و با اندکی شیطنت در نقدهای ادبی پروست نیز نمایان است، اسنادی که بدراستی روشنگرند. و در آن میان یکی در اوج شهرت او زمانی که بسترش مرگ او را پذیرا می‌شد نوشته شده: «درباره‌ی بودلر.» رساله به آثار ژزوییت‌ها همانند است. چرا که خبر از تسلیم به‌بیماری می‌دهد، زیاده پرحرف است، پرحرفی مردی افتاده، مردی که مرگ به او نشانه رفته و می‌خواهد یك بار دیگر سخن بگوید، هرچه که باشد، از هر موضوعی. آنچه که اینجا دربرابرمرگ همچون الهام پروست را مخاطب قرارمی‌دهد، مقام او را در مناسبت درونی با معاصرینش نیز تعیین می‌کند: تاچه‌حد تناوب ریشخند و ملایمت به امواج انقباضی دردی شدید همانند است و آنکه دردی می‌کشد چقدر به پایان کارش نزدیك است.

منش ناآرام و تحریك‌آمیز او حتی خواننده‌ی آثارش را تکان می‌دهد. کافی است به تکرار بی‌پایان اصطلاح « ... Soit Qve » [«که عبارت است از...»] در نوشته‌های او دقت کنیم که به‌یاری آن هر کنش به‌گونه‌ای کامل و جامع در پرتو مایه‌های فراوان وشمارش‌ناپذیر نشان‌داده می‌شود، مایه‌هایی که شاید هرکنش استوار بر آنها باشد. با این همه، این

* شارل پگی (۱۸۷۳–۱۹۱۴)، شاعر و مقاله‌نویس فرانسوی. شعرهایش رمزآمیزند وبیشتر از زندگی ومرگ وتدارك الهام‌گرفته‌اند. آثارش پلی میان رمانتیسم وسمبولیسم محسوب می‌شوند، شاید وایسین پل.

صحنه‌ها که چندان هم با یکدیگر ارتباط منطقی ندارند نکته‌ای را آشکار می‌کنند. که در آن ضعف و نبوغ نزد پروست هماهنگ می‌شوند: قطع‌علاقه‌ی اندیشه‌گرانه، شك‌گرایی بارها آزموده که او با آن همه‌چیز را می‌سنجید. پس‌از دوره‌ی کوتاهی نزدیکی به رمانتیسم که برای پروست در حکم لذتی شخصی بود او تصمیم گرفت که (به گفته‌ی ژاك ریویر) «آن پری‌زاده‌ی درونی» ✲ خودرا دیگر جدی نگیرد، ریویر ادامه‌می‌دهد: «پروست زندگی را بدون عناصر متافیزیکی، بدون اشتیاق به سازندگی وبدون گرایش به دلداری می‌خواست.» سخنی راست است. وبدین‌سان منش اساسی این اثر که پروست هرگز ازطرح‌آن سخن‌نگفت همانا فقدان طرح است. حتی اگر طرحی‌هم بتوان درآن یافت چیزی‌است همانند خطوط کف دست‌ما ویا نظم نگارین پرچم‌ها در يك کاسه‌ی گل. پروست، این کودك سالخورده، یکسره خسته و دلزده به‌آغوش طبیعت بازگشت اما نه برای مکیدن شیر ازپستانش بل برای شنیدن صدای ضربان قلب او. اگر اورا دراین موقعیت دشوار بشناسیم، آنگاه‌کلام ژاك ریویر را بهتر درك می‌کنیم، آنجاکه می‌گوید: «پروست ازهمان‌کمبود تجربه‌ای مرد که به‌او امکان داده‌بود تاکتاب‌خودرا بنویسد. او به دلیل انکارجهان مرد، چراکه نمی‌دانست چگونه باید شرایط زندگی خودرا تغییردهد، شرایطی‌که اورا تامرز سقوط پیش‌بردند. او مرد چراکه نمی‌دانست چگونه می‌توان آتشی را برافروخت یا پنجره‌ای را گشود.» و بی‌شك بیماری آسم او که سرچشمه‌ی روانی وعصبی داشت نیز داس مرگ را تیزتر کرد.

پزشکان دربرابر این بیماری درمانده بودند، اما نویسنده آن را به راهی خاص به‌خدمت خویش درآورده بود. از سویه‌ای یکسر بیرونی آغازکنیم. پروست کارگردان بی‌همتای بیماری خویش بود. ماه‌ها با طنزی گزنده از رایحه‌ی گل‌هایی یاد می‌کرد که يك ستایشگر آثارش برای او فرستاده بود،

✲ در متن اصلی واژه‌ها به زبان فرانسه آمده‌اند.

گل‌هایی [که به‌دلیل تشدید بیماری آسم] برای او تحمل ناکردنی بودند. بسته به‌شدت وضعف بیماری، به‌دوستانش می‌پیوست که همواره چشم‌انتظار آن لحظه بودند که نویسنده به ناگاه، ساعت‌ها از نیم شب گذشته، در اتاق پذیرایی آنان ظاهر شود- «شکسته از بیماری» و «تنها برای پنج دقیقه» - او می‌ماند تا ساعت گرگ و میش برسد و خسته‌تر از آن بود که بتواند از راحتی برخیزد یاحتی کلامش را بشکند. در نامه‌های او نیز می‌توان حضور بیماری را احساس کرد: «صدای خفه‌ی نفس‌هایم، صدای قلم و صدای آب در حمام طبقه‌ی بالا مراازمیان می‌برد.» اما این همه‌ی مسأله‌نیست. بیماری او را از زندگی با شکوه دلخواهش جدا نکرد. این بیماری‌آسم بخشی‌از هنر او شد- وچه بسا هنرش بیماری را آفرید. نحو جملات پروست، گام به‌گام درحکم باز آفرینی هراس خفقان است. واندیشه‌ی طنزآمیز، فلسفی و استنتاجی او به‌گونه‌ای تغییرناپذیر همچون آن نفس عمیقی‌است که‌وقتی وزنه‌ی سنگین خاطرات را بر قلب خویش احساس می‌کنیم فرو می‌کشیم. اما به‌میزانی بس بزرگ‌تر، مرگ همواره در برابر او حاضر بود. آنگاه که می‌نوشت خفقان را بیش ازهمیشه احساس می‌کرد. مرگ چنین خود را به مارسل پروست می‌نمود: مدت‌ها پیش از اینکه بیماریش به دشوارترین مراحل برسد، نه همچون نشانه‌ی آن روان پریشی که ترس از بیماریش می‌خوانیم بل به مثابه «واقعیتی نوین»* واقعیتی‌که‌بازتاب آن بر همه چیزو همه‌کس نشانه‌ی سالخوردگی جان وتن است. تن‌کارشناسی روش بیان مارا به هسته‌ی درونی این آفرینش می‌رساند. تنها آن‌کس مـی‌تواند حساسیت پروست به بو ورایحه را تصادفی بخواندکه خبری از این واقعیت نداشته باشدکه خاطرات با سرسختی تمام درحس بویایی به جـای می‌مانند و نه روایح در خاطرات. شك نیست‌که بسیاری ازخاطرات‌که درپی‌آن‌هاهستیم بر ما همچون تصاویر بینایی ظاهر می‌شوند. حتی جـوشش آزاد خاطرات غیر ارادی نیز بیشتر تصاویری دیدنی و از هم جدا هستند، هر چند معمایی

* در متن اصلی این واژه‌ها به‌زبان فرانسه‌آمده‌اند.

و ناشناخته به جای می‌مانند. درست به همین دلیل آن‌کس که آگاهانه‌خود را به دست نکات فرعی درونی این اثرمی‌سپارد باید خویشتن را در لایه‌ای ویژه، پایین‌ترین و دورترین لایه‌ی این خاطرات غیر ارادی بازیابد. آنجا مواد خاطره دیگر به‌صورت تك، همچون تصاویر جلوه نمی‌کنند بل به ما از یك‌کلیت خبر می‌دهند، هرچند کلیتی بی‌انسجام و بی‌شکل، آمیخته به تردید، اما دارای وزن، درست به‌همان شکل که وزن توربه ماهیگیر خبر از شکارش می‌دهد. بو همان حس وزن و سنگینی کسی است که تورش را به دریای زمان‌گم شده انداخته باشد و جملات پروست به حرکات عضلانی جسمی اندیشه‌گون همانندند. آنها بیانگر کوششی دشوار در این شکار ماهی هستند.

و عاقبت، همزیستی تنگاتنگ میان این نیروی آفریننده‌ی ویژه واین‌بیماری خاص به روشن‌ترین شکل به‌یاری این حقیقت آشکار می‌شود که پروست هرگز به‌آن مبارز طلبی قهرمانی دست نزدکه آفرینندگان دیگر با اعلام آن به نبرد بادردهای خویش شناختند. و از این‌رو می‌توان از زاویه‌ای دیگر همه چیز را بیان‌کرد، آن نزدیکی پروست وپیچیدگی زندگی‌وجهان او را به رضایت وقناعتی ساده، معمولی وکاهلانه‌کشید تا به‌یاری‌آن‌رنجی عظیم و همیشگی را تحمل‌کند. بدین‌سان سرنوشت این بیماری چنین بود که مقام خود را در روندکاری عظیم بازیابد، کاری‌که ازراه عشقی‌شدید برآمده از تمنا یا ندامت بدان اختصاص یافته بود. یك‌بار دیگر ابزاری چون داربست میکل‌آنژ پدید آمدکه هنرمند روی‌آن، درحالیکه سرخود را بالا گرفته بود، آفرینش را بر سقف تالار سیستین تصویر می‌نمود. بستر بیماری مارسل‌پروست همچون آن داربست بود. او روی این بستر دراز می‌کشید وبرصفحات بی‌شمارکاغذ ـ که‌آن‌ها را بالای سرخود نگه‌می‌داشت ـ جهان‌کوچك خود را می‌آفرید.

دربارهٔ «ابله» داستایفسکی

داستایفسکی سرنوشت جهان را در همان گستره‌ای بیان می‌کرد که سرنوشت ملت خود او درآن رقم زده می‌شد. واین شیوه‌ی مکاشفه‌ی تمامی ملت‌گرایان است، بنا به درك آنان انسانیت نمی‌تواند جز در گستره‌ی ملی تکامل یابد. آن‌چه که عظمت داستان داستایفسکی را نشانه می‌زند وابستگی واثر گذاری متقابل ومطلق قوانین متافیزیکی تکامل بشریت وملت است. درنتیجه نزد او هیچ حرکت زندگی ژرف انسانی را نمی‌توان یافت که مکان تعیین‌کننده‌ی خود را درقلمروی روح روسی نیابد. چکیده‌ی آزادی درهنر درخشان این نویسنده شاید بیان این حـرکت انسانی در قلمروی روسیه باشد، حرکتی آزاد و پویا درچارچوب ملیت (آزاد، اما بهرحـال وابسته به ملیت، گویی نمی‌تواند ازآن بگسلد) برای درك بهترآن باید به‌آن مجموعـه‌ی عظیمی ازآثار ادبی روسیه دقت کنیم که بهرتقدیر، خوب یابد، به‌دشواری رگه‌های داستان گونه‌ای درسطحی پایین‌تر از آثار داستایفسکی را پدید آورده‌اند. آنجا با سادگی کودکانه‌ای، انسان محدود درچارچوب ملیّت، انسانی وابسته به یك ملت (انسان فردی وانسان اجتماعی) تصویر شده واین آدمك پنهان درحجاب به‌مراتب نفرت‌انگیزتر روانشناسی، درجای خود ساکن مانده‌است. اما روانشناسی قهرمانان به هیچ‌رو نقطه‌ی آغاز کشاد داستایفسکی محسوب نمی‌شود.

نقطه‌ی آغازین کار او را باید درآن فضای آرام، آن «اورگای» ملی* یافت که خود می‌گوید حرکت بشریت ناب ازآنجا آغاز خواهد شد. روانشناسی تنها بیان وجـود محدود و بسته‌ی آدمی است. آنچه کـه در ذهن ناقدین همچون پرسش روانشناسانه جلوه‌گر می‌شود به‌راستی مورد نظر داستایفسکی نبود چراکه هدف او نه شرح «روان» انسان روسی بود و نه شرح روان یك انسان مصروع. برای دستیابی به‌راز یك اثر هنری ناقد باید تلاش کند تا زمینه وبستر ویژه‌ی این اثر را به درستی بشناسد، او باید دقت کند که از

* Ourga پایتخت دینی مغول‌های بودایی.

این‌زمینه بی‌اعتنا نگذرد. واگر ناقدین نویسنده‌ای‌را تاحد بیانگرروانشناسی شخصیت‌های آثارش تنزل دهند این‌کار آنهارا باید صرفاً ناشی از بی‌دقتی کراهت‌آوری نسبت به مرزهای اثر هنری دانست. نویسنده و ناقد در چشم یکدیگر بی‌ارزش می‌آیند مگر آنجاکه نویسنده نقش قالبی‌کهنه وبارها به‌کار رفته را مورد استفاده قرار دهد، آنگاه ناقد می‌تواند آن را به‌نامی بخواند و درست به‌همین‌دلیل که می‌تواند آن‌را نامگذاری‌کند به‌ستایش‌آن می‌پردازد. اما ناقدین باید ازچنین موقعیتی پرهیز کنند. شرم‌آور وخطاست که مفاهیمی از این دست را برای ارزیابی آثار داستایفسکی به‌کار گیریم. به‌جای‌این‌کار باید آن بازشناسی موردملی همچون موردانسانی‌که اندیشه‌ی مرکزی داستایفسکی است (اندیشه‌ای‌که به‌آفرینش هنری‌او جان‌داده است) را جستجو کنیم.

ابله همچون تمامی آثار هنری برآمده از یک اندیشه‌ی مرکزی است. به گفته‌ی نوالیس «درخود ضرورت هستی خویش‌را داراست» یگانه‌کار ناقد باید روشنگری این اندیشه‌ی مرکزی باشد. این واقعیت‌که ابله تنها یک‌پله از یک‌کل جامع (پله‌ای در زندگی شخصیت اصلی یعنی شاهزاده میشکین) محسوب می‌شود، زاینده‌ی فضا و روحیه‌ی اصلی درمناسبات درونی این‌اثر است. زندگی شاهزاده میشکین چه پیش وچه پس‌از حوادث این داستان به‌گونه‌ای اساسی درابهام باقی‌می‌ماند. پاره‌ای ازاین‌روکه شاهزاده‌میشکین درسال‌های پیش‌از رخداد حوادث این داستان درخارج از روسیه به‌سر می‌برد وبلافاصله پس‌ازآن نیز به‌اروپا بازگشت. اماکدام ضرورت اورا به روسیه‌کشید؟* زندگی او در روسیه همچون نواری روشن از دل دوران ظلمانی اقامت او درخارج ازروسیه ظاهر می‌شود. کدام روشنایی به‌زندگی

* ابله نخستین شاهکار داستایفسکی است‌که در خارج از روسیه نوشته شده است. او نگارش این داستان را در پاییز ۱۸۶۷ آغازکردوتاژانویه‌ی ۱۸۶۹ به‌پایان رساند. دوسال بعد (در ۸ ژوییه‌ی ۱۸۷۱) او به روسیه‌بازگشت.

او در روسیه نور می‌بخشد؟ جدا از خطاهای بی‌شمار و نیك خواهی بی‌حساب که خصلت نمای کنش‌های او هستند، درمدت اقامت خود در روسیه هیچ کاری انجام نمی‌دهد. زندگیش بی‌حاصل می‌گذرد و حتی درعالیترین لحظات خود زندگی بیماری را به یاد می‌آورد که دیگر کاری ازاو ساخته نیست. هیچ ضابطه‌ی اجتماعی و حتی نزدیك‌ترین دوست او نیز (هرچند تمام داستان به‌گونه‌ای بنیانی ثابت‌می‌کندکه‌او به‌راستی دوستی دراین‌جهان ندارد) نمی‌توانند به‌او یاری‌دهند تازندگیش معنا یاهدفی روشنگر وراهنما بیابد. او درتنهایی مطلق به‌سر می‌برد، هرچندکه این نکته چندان به چشم نمی‌آید. درتمامی مناسباتی‌که بادیگران برقرار می‌کند نقطه‌ای پدیدمی‌آید که‌گویی آنجا قدرتی مانع از نزدیکی به‌او می‌شود. باوجود تواضع‌کامل وحتی فروتنی‌که خصایل آشکار اوست باز برای دیگران نزدیك‌شدن به او ناممکن است. درزندگی او نظمی می‌توان یافت‌که در مرکز آن انزوا و تنهاییش قرار دارد واین‌گوشه نشینی او تاحد ازیادبردن‌کامل همه‌چیز پیش می‌رود. این‌همه شرایطی یکه می‌سازند: مرکز ثقل همه‌ی حوادث، هرچه‌هم که از او دور باشند باز خود اوست. وکتاب از این مرکزیت وکشش همه چیز وهمه‌کس به‌سوی یك موجود شکل گرفته است. هرچند نه آنها به او می‌رسند و نه او خیال گریز از آنهارا درسر دارد. تنش، بدین‌سان، ساده و ماندگار است: تنش زندگی دربرابر تکامل بی‌پایان خود، زندگی‌که هر دم تلاطم‌آن افزون می‌شود ولی اثری از تبخیر و نابودی درآن نمی‌توان یافت. چرا صحنه‌ی مرکزی رخدادهای پاولوفسك، خانه‌ی شاهزاده است و نه منزل اپانچین‌ها؟

۲

ما تنها شاهد پله‌ای از زندگی شاهزاده میشکین هستیم تا به‌گونه‌ای نمادین سویه‌ی جاودانه‌ی این زندگی را دریابیم. به‌راستی‌که این زندگی خاموش ناشدنی است، درست همچون زندگی‌طبیعت‌که باآن پیوندی چنان‌تنگاتنگ دارد. شاید طبیعت جاودانه باشد اما بی‌شك شاهزاده نامیراست. واین‌نکته را باید درمعنایی معنوی و روحانی درك‌کرد. زندگی او همچون زندگی

هرچه‌که گرداگرد او ، نامیراست . زندگی نامیرا به معنای زندگی جاودانه‌ی طبیعت نیست ، هرچندکه این دو نزدیك به هم بنمایند . چرا که در هسته‌ی فکری جاودانگی منش بی‌نهایت از میان می‌رود حال آنکه در هسته‌ی فکری نامیرایی این منش به عالیترین حد خود می‌رسد . زندگی نامیرا (که این داستان بیانی از آن به حساب می‌آید) درست به همان معنای رایج واژه‌ی نامیرایی یا زندگی ابدی است . هرچند حیات در آن میراست اما جسم ، نیرو ، شخص و روح به‌اشکال گوناگون نامیرا و ابدی باقی می‌مانند . گوته از نامیرایی یك کنش گر سخن می گفت . او روزی به اکرمان گفت : «وظیفه‌ی طبیعت آن بود که به ما زمینه‌ی نوین کنش‌را ارائه‌کند حال آنکه مارا از آنچه‌که اینجا داریم نیز محروم‌کرده است»* این همه بسیار دور از مفهوم نامیرایی زندگی هستندکه درآن نامیرایی به زندگی شکل می‌دهد و آن را به پیش می‌راند. چراکه پرسش اصلی اینجا گذر زمان نیست . اما زندگی نامیرا اگر زندگی طبیعت یا آدمی نیست پس به چه معناست ؟ می‌توانیم درباره‌ی شاهزاده میشکین نظر دهیم‌که او ، برعکس ، در برابر زندگیش واپس می کشد ، همچون گلی‌که در برابر عطرش ، یا ستاره‌ای‌که در برابر نورش . زندگی نامیرا و ابدی فراموش‌ناشدنی است و این نشانه‌ای است تا بتوانیم بازش شناسیم . یك زندگی است بدون بنای یادبود ، بدون خاطره و چه‌بسا بدون شاهدکه به‌ضرورت از فراموشی می‌گریزد . نمی‌تواند فراموش شود . این زندگی بی‌محتوا و بدون‌شکل چیزی است‌که نمی‌گذرد. وگفتن این‌که فراموش ناشدنی است تنها چنین معنا نمی‌دهدکه ما نمی‌توانیم فراموشش‌کنیم بل بدین معناست‌که درگوهر خود فراموش ناشدنی است . حتی ازکف رفتن حافظه‌ی شاهزاده

* یوهان پیتر اکرمان دوست و منشی‌گوته بود . او به سال ۱۸۳۷ دو مجلد از خاطرات خود از گوته را انتشار دادکه به سال ۱۸۴۸ با انتشار سومین مجلدکامل شد . این اثر را امروز به نام گفتگو با گوته در واپسین سال‌های زندگی او می‌شناسند.

میشکین در واپسین بیماریش خود نمادی از چیزی است که در زندگی او فراموش ناشدنی باقی خواهد ماند ، چرا کـه این مورد نازدودنی اکنون درژرفای آگاهی‌او جای گرفته، بی‌آنکه سربرآورد وآشکار شود. دیگران به‌دیدار او می‌آیند. صحنه‌ی پایانی کوتاه داستان نشانه‌ی این‌است‌که تمامی شخصیت‌ها، برای همیشه مهر این زندگی‌را خورده‌اند، بی‌آنکه خودبدانند که چه نقشی درآن داشتند .

اما واژه‌ای‌که به راستی آن زندگی را در جنبه‌ی ابدی و نامیرایش بیان می‌کند واژه‌ی جـوانی است . و این است مویه‌ی حسرت‌بار داستایفسکی دراین‌کتاب : شکست موج جوانی. جوانی‌که هرچند زندگیش ابدی است اما در انـوار خـو بـش ،گم می‌شود. داستایفسکی در ابله شکوه می‌کند که زندگی ابدی روسیه ــ که آدمیان قلب جوان آن را همراه دارند ــ به کار روسیه نمی‌آید، این‌زندگی چون دانه‌ای به‌زمین بیگانه می‌افتد، دیگر درخاك خویش جای ندارد. دراروپا به شنزار فرو می‌رود «اروپایی‌که باد همواره در آن می‌وزد.» داستایفـسکی وفـادار به‌آیین سیاسی خود همواره امید نهایی به‌باززایی ونوشدن روح ملی روس‌را حفظ‌کرد. نویسنده‌ی ابله درکودك یگانه راه رستگاری جـوانان و روسیه را یافت . دیگر همه چیز روشن است : در این‌کتاب چهره‌ی‌کولیا همچون سیمای شاهزاده میشکین در گوهرکودکانه‌ی خویش ، پاك‌ترین صورت‌هـا هستند . و چند سال بعد داستایفسکی در برادران کارامازف نیروی بی‌پایان و رهایی‌بخش کودکی‌را حتی قدرتمندتر ازاین بیان‌کرده. به‌راستی درد این جوانان‌کودکی‌مجروح آنهاست. چراکـه‌کودکی زخم دیده‌ی انسان روسی (خلق روسیه) نیروی آنان را فلج‌کرده است. برای داستایفسکی‌کوچکترین تردیدی به جا نماند که تنها در ذهن‌کودك زندگی آدمی می‌تواند به‌آرامی از دل زنـدگی یك خلق آغاز شود وگسترش یابد . می‌بینیم هرجا که بیان‌کودکانه‌ای درکار نیست،کلام انسان داستایفسکی نیز درهم می‌شکند. و در تب وتاب این غم غربت (نوستالژی) دوران کودکی ــ یا به زبـان امروز این هیستری ــ

شخصیت‌های زن ابله زوال می‌یابند : الیزابت پروکوفیوونا ، آگلائه ایوانوونا و ناستازیا فیلیپوونا . حرکت کتاب به ریزش شگرف مواد مذاب آتشفشان می‌ماند. جز در کودک و در طبیعت، نمی‌توان انسانیت‌را شناخت. مگر در کوره‌ی یك فاجعه، انفجاری عظیم که در آن انسانیت یکجا چهره می‌نماید ، شناخته می‌شود و از میان می‌رود . این است امید خلق روس : برقرار کردن رابطه‌ی ددست میان زندگی انسانی و یك انسان زنده، حتی تا مرز سقوط او، مغاك ژرف آتشفشان بودن‌که روزی از آن در انفجاری عظیم، قدرتی انسانی و نیرویی بی‌مرز زاده خواهد شد.

فرانتس کافکا

۱- پوتمکین

گفته‌اند که پوتمکین از بحران‌های روانی شدیدی رنج می‌برد که بیش و کم به گونه‌ای منظم ظاهر شدند. هنگامی که این بحران‌ها او را از پا می‌انداختند کسی اجازه نداشت که به او نزدیک شود و ورود دیگران به اتاقش قاطعانه ممنوع می‌شد. در دربار، هرگز اشاره‌ای به این بیماری نمی‌شد، و همه می‌دانستند که هرگونه سخنی در این مورد شهبانو کاترین را سخت می‌آزارد. یکی از این بحران‌های روانی صدراعظم به گونه‌ای شگفت‌آور به درازا کشید و دشواری‌های بسیار آفرید. در دوایر دولتی اسناد بسیاری که نیاز به امضای پوتمکین داشتند روی هم انباشته شدند و شهبانو کاترین چندبار فرمان تکمیل این اسناد را به درباریان داد. مقامات دولتی هیچ راه حلی برای این مشکل نمی‌یافتند. یک روز کارمندی دون‌پایه به نام شووالکین که برای موضوعی بی اهمیت به قصر صدراعظم خوانده شده بود، آنجا همه‌ی مقامات عالیرتبه دولتی را دید که سخت می‌نالند و شکوه می‌کنند. شووالکین پرسید: «آقایان محترم، مشکل شما چیست؟» آنها همه‌چیز را برای شووالکین شرح دادند و با افسوس گفتند که از دست او نیز چون دیگران کاری ساخته نیست. شووالکین گفت: «اگر مشکل شما این است، پس لطف کرده و اسناد را به من بسپارید.» مقامات میان گفتند که با این کار، بهرحال، چیزی از کف نخواهند داد. پس اسناد را به‌او سپردند. شووالکین بسته‌ی بزرگ اسنادرا بدزیربغل زد و ازتالارها و راهروهای بسیار گذشت و به سوی اتاق خواب پوتمکین پیش رفت. او بی‌توقف و بی‌آنکه ضربه‌ای به در بکوبد دستگیره را چرخاند، در قفل نبود. در اتاق نیم تاریک پوتمکین در بستر خود نشسته بود، پیراهن خواب به‌تن داشت و ناخن می‌جوید. شووالکین به سوی میز تحریر رفت، قلمی را درجوهر فروکرد و بی‌آنکه واژه‌ای بر زبان آرد، قلم را به دست پوتمکین داد و در همین حال یکی از اسنادرا برابر او نهاد. پوتمکین نگاهی حیرت زده به این موجود مزاحم انداخت

و بعد انگار که کاری را در خـواب انجام می‌دهد امضای اسناد را آغاز کرد. او این کار را ادامه داد وهمه‌ی اسناد را امضا کرد. پس از واپسین امضاء، شووالکین مجموعه‌ی اسناد را بدزیر بغل زد و اتاق را بی‌صدا ترك کرد، درست با همان سکوتی که آمده بود رفت. اوپیروزمندانه اسناد را به تالار پذیرایی برد. مقامات دولتی گرد او جمع شدند، اوراق را گـرفتند و به سرعت به آنها نگاه کردند. هیچ یك ازآنان حتی واژه‌ای هم بـه زبان نیآورد. همگی انگار فلج شده بودند.شووالکین بازبه آنها نزدیك شد و پرسید که چرا آقایان محترم چنین درهم شکسته و ناامید بـه‌نظر می‌رسند. یکی از آنان امضاءهایی راکه درپای اسناد بودند، بـه او نشان داد. یکی پس از دیگری بر آن‌ها نام شووالـکین امضا شده بـود ... شووالکین... شووالکین...

این داستان، دو سده پیش از فرانتس کافکا، همچون پیشگویی آثار اوست. معمای پنهان در این داستان همانند معمای نوشته‌های کـافکـاست. دنیای ادارات و اسناد، بوی نا، پوسیدگی، و اتاق‌های تاریك جهـان کـافکا را می‌سازند. شووالکین آماده به خدمت که به‌همه چیز نظم داد اما در پـایان دستش خالی ماند همانك. قهرمان کافکاست. پوتمکین با زندگی گیاهیش، خواب آلوده، ژولیده، زندانی اتاقی دور ودست نیافتنی، گویی ازپیشروان آن قدرتمندان آثار کافکاست که به‌عنوان داور دریـك اتاق کـوچك زیر شیروانی یا با عنوان منشی در قصری بزرگ زندگی می‌کنند وجدا ازمقام والای محتمل خود همواره فروتن می‌نمایند، هرچندکه حتی دون پایه‌ترین آنها چون نگهبان‌ها یا کارمندهای سالخورده نیز می‌توانند درنهایت اقتدار و قدرت خود ظاهر شوند. چرا زندگی آنان گیاهی است؟ چـرا بـه بالا می‌رویند؟ آیا می‌توانند چون اطلس در حالیکـه کره‌ی زمین را بـردوش می‌کشند به زیر آیند؟ شاید زیر این بار است که سر هر یك از آنان «چنان ژرف در سینه فرو رفته که دشوار می‌تـوان چشم‌هایشان را دید» همچون

تصویر «حاکم قصر» یا «کدلام» که تنهایند.* اما آنان کـره‌ی زمین را به دوش نمی‌کشند، بار ایشان پیش پاافتاده‌ترین چیزهاست که بـه‌هر رو وزن خود را دارد: «خستگی اوبدفرسایش غـلامی رزمنده از پی جنگی دشوار همانند است، حرفه‌اش به‌سفیدکاری گوشه‌ای از یك اداره می‌ماند.» گئورگ لوکاچ گفته که این روزها برای ساختن یك میز مناسب باید نبوغ معماری میکل آنژ را داشت. اگر لوکاچ درحد دوره‌هـای [تاریخـی] می‌اندیشد، اندیشه‌ی کافکا در حد ادوار کیهان شناسانه است. مردی که بـه سفیدکاری مشغول شده حتی‌در بی‌ارزش‌ترین لحظات‌زندگیش‌باز به‌آن ادوار‌می‌اندیشد. شخصیت‌های آثار کافکا بارها و به دلایلی شگفت‌آور مـا را با دست‌های خود لمس می‌کنند، دست‌هایی که «به راستی به‌ابزار دم‌دادن آتش‌همانندند»

ما با این قدرتمندان با حرکتی همیشگی و آرام آشنا می‌شویم، حـرکتی که‌گاه به‌بالا نشانه دارد و گاه به‌پایین، اما این قـدرتمندان بیش از همیشه آنجا خوفناکند که از عمیق‌ترین حفره‌هـا یعنی از میان پـدران سر بیرون می‌کشند. پسر، پدر بی‌روح و سست خویش را به سوی بسترمی‌برد: نگران نباش، تو را خوب پوشانده‌ام.» پدر فریاد می‌زند: «خیر» و پاسخ راکوتاه می‌کند، پتورا با چنان نیرویی کنار می‌زندکه در هوایکسره گشوده می‌شود، خود در بسترمی‌ایستد، با یك‌دست به‌آرامی سقف‌را لمس‌می‌کند: «می‌خواستی روی مرا بپوشانی، فهمیدم ای تخم حرام، اما من هنوز نیازی به‌آن‌پوشش ندارم. و همین بازمانده‌ی زور وقدرت من بازبرای مقابله باتوکافی‌است، حتی زیادهم هست... اما شکر خداکه یك پدربه‌کسی نیاز ندارد تا خدمت پسرش برسد...» آنگاه یکسره بی‌حمایت ایستاد و بـه پاهای خود حرکتی داد. با هوشیاری گفت: «حالا لابد فهمیدی که جز خـودت کس دیگری هم در دنیا هست. تاکنون تنها خودت را می‌شناختی وبس، آری، راست است، تو بچه‌ی پاکی هستی، بیگناهی، اما راست‌تر این‌است که تو ابلیسی را در

* اشاره به داستان بلند و ناتمام قصر (ژانویه ـ سپتامبر ۱۹۲۲).

خود پنهان داری.»* پدر با رها کردن خویش از وزن پتو، به‌راستی که وزن کیهانی را کنار می‌زند. او باید ادوار کیهان‌شناسانه را به‌نظم آورد تا رابطه‌ی کهنسال پدر/ فرزندی را به‌چیزی زنده و پربار بدل کند. اما چه باری! او پسر خود را به غرق شدن در آب محکوم می‌کند. پـدر، مجازات را تعیین می‌کند، گناه او را به‌هیجان می‌آورد، درست به‌همان شکل که برای ماموران عالیرتبه مهیج است. به‌سادگی می‌توان دید که دنیای ادارات و جهان پدران درچشم کافکا یکی هستند. تشابه بدین دو جهان امتیازی نمـی‌بخشد، بـل حرکت‌های کند، زوال، زشتی و کثافت را می‌سازد. تن پوش یکسان پدری برای هرکس داغی آشناست، زیرجامه‌ی او کثیف است، کثافت عنصرسازنده‌ی عالی رتبگان اداری است: «او نمی‌تواند از این نکته سر درآورد که چرا ساعات اداری وجود دارند وچـرا مردم می‌آیند و می‌رونـد. روزی یـك کارمند به اوپاسخ داد: «برای کثیف کردن پله‌ها» او بی‌آنکه خشمگین شود از این‌پاسخ چیزها آموخت.» ناپاکی چنان با این دیوانیان عجین شده که دیگر باید آنان را همچون کرم‌های بزرگ روده به‌حساب آورد. البته، این نکته به زمینه‌ی اقتصادی مرتبط نیست بل به آن نیروهای عقلانی و انسانی پیوند دارد که این قوم بر اساس آن‌ها به‌جای مانده‌اند. درست به‌همین‌شکل در جهان شگرف خانوادگی آثار کافکا، پدران به یاری پسران خود پروار می‌شوند و به‌آن‌ها همچون کرم‌های بزرگ‌روده می‌چسبند. نه‌تنها به‌شکرانه‌ی نیروی خود بل به‌نیروی انکارحق حیات پسران خویش باقی‌می‌مانند. پدران مجازات‌کنندگانند، اما درهمین حال شاکیان اصلی نیز به حساب مـی‌آیند. انگارگناهی که پسران خویش را بدان متهم مـی‌کنند گناه آغازیـن است. کافکا این گناه را پیش از هرکس نزد پسران باز می‌یابد: «گناه آغازین، آن بی‌عدالتی کهن که انسان به‌پایانش رساند، درشکوه‌ی بی‌امان و بی‌وقفه‌ای نهفته است که یك قربانی بی‌عدالتی بیان می‌کند.» اما چه کسانی به این گناه موروثی یعنی گناه جانشینی متهمند؟ جز پدران که از سوی پسران متهم‌شده‌اند؟

* بازگفت ازداستان کوتاه «داوری» (سپتامبر ۱۹۱۲).

بدین‌سان گناهکار پسرانند. اما نمی‌توان از این سخن کافکا چنین نتیجه گرفت که پسران به جرم بیان اتهامی نادرست گناهکارند. کافکا هرگز از خطای این اتهام سخن نگفته است. این جریان را پایانی نیست. خطا از سوی کسانی آمده که پدر بدیشان متکی است یعنی دیوانیان و داوران. هرچند اینان فسادپذیرند اما به دلیل فساد خود همچون اراذل جلوه نمی‌کنند. آخر از چنان گوهری سرشته‌اند که یگانه امید کسانی که به چنگ آنان گرفتار می‌آیند رشوه دادن است. بی‌شك این دادگستران کتاب قانون را در اختیار خویش دارند، اما به کسی اجازه‌ی دیدن آن را نمی‌دهند. ك. می‌فهمد که «منش این نظام حقوقی چنین است: محکومت می‌کنند، نه تنها آنجا که بیگناهی بل آنجا که بی‌خبری»* قوانین وضوابط قاطع در جهان پیشاتاریخی نانوشته بودند. کسانی بودند که برخلاف این قوانین رفتار کنند، اما آنان اصولا* نمی‌دانستند که قانونی در کار است. بهررو، قصاص می‌شدند. اما هرچه هم که این بی خبری برای آنان گران تمام می‌شد، سرپیچی آنان به مفهوم حقوقی خود تصادفی به حساب نمی‌آید، بل به سان سرنوشتی گریزناپذیر در تمامیت مبهم خویش جلوه می‌کند. هرمان کوهن در پژوهش شتابزده‌ی خود در مورد مفهوم تقدیر در دوران باستان به این «نتیجه‌ی گریزناپذیر» رسید: «قوانین تقدیر بانی گونه‌ای ارتداد و هبوط در جوامع باستانی بودند.» این نکته در مورد رو در رویی نیروهای قضایی با ژزف ك. نیز صادق است و اساساً ما را فراسوی آن زمانی می‌برد که در جهانی پیشاتاریخی قانون را بر دوازده لوحه نگاشتند. قانون نگاشته یکی از نخستین پیروزی‌های ما بر این جهان بود. در آثار کافکا، قانون را در کتاب‌ها نوشته‌اند اما این کتاب‌ها پنهان و دست نیافتنی‌اند. و بدین‌سان جهان پیشاتاریخی حکومت خود را یکسر باظلم می‌گستراند.

در آثار کافکا ضوابط اداری با قواعد خانوادگی تشابه بسیار دارند. مردم روستایی که در پای تپه‌ی قصر قرار دارد، ضرب المثلی دارند «ما کلام مشهوری

* اشاره به داستان بلند و ناتمام محاکمه (ژوییه ـ دسامبر ۱۹۱۴).

داریم که شاید شما هم آن را شنیده باشید، ابلاغ‌های رسمی همانقدر شرم زده‌اند که دخترکان جوان.» ك. گفت: «عجب حرف خوبی! راستی که این ابلاغ‌ها درصفات بی‌شمار دیگری نیز بادختران جوان همانندند.»* آشکار- ترین‌تشابه را باید درنبود اراده، درسپردن خویش به دیگری یافت‌همچون بی اراد‌گی دختران شرم زده‌ای که ك. در قصر و در محاکمه با آنان روبرو می‌شود، دخترانی که در خانواده‌ی خود همان‌سان آزادند که در بستر ك. با آن‌ها بارها برخورد کرده، همگی چونان دختری که در میخانه خود را به او تسلیم کرد آسان به‌دست می‌آمدند: «یکدیگر را بوسیدند، بدن کوچکش دردست‌های ك. شعله‌ور شد. انگار از خود بی‌خود ك. کوشید تا یکسر او را تصاحب کند، هرچند بی‌حاصل، آنان غلطیدند، به در اتاق که‌لام بی‌خبر ضربه‌ای زدند، آنگاه روی جعبه‌های آبجو وآشغال‌های دیگری که کف اتاق را پوشانده بودند بی حرکت بـرزمین درازکشیدند... ساعت‌ها گذشتند... و ك. در همه‌ی آن‌ها احساس کرد که راه خویش را گم کرده، که به‌سفری‌دور رفته، دورتر از سفرهرکس دیگر، به‌مکانی که حتی هوایش نیز هیچ چیز مشترك با هوای آشنای اوندارد، جایی که همه‌ی این‌شگفتی‌ها موجدخفگی می‌شوند، اما باز مکانی است چنان جـذاب، چنان دیوانـه‌وار جذاب که نمی‌توان ازآن بازگشت، تنها باید پیش رفت و خـویشتن را هردم بیشتر گم کرد»** درصفحات بعدازاین مکان شگفت‌انگیزباز یاد خواهیم کرد. اما اینجا نکته‌ای شگرف را بدانیم، این زنان که به‌بدکارگان می‌نمایند هرگز زیبا نیستند. زیبایی در جهان کافکا تنها در مبهم‌تریـن جایگـاه، یعنی میان متهمین جلوه می‌کند. مثال بزنیم: «این بی‌شك پدیـده‌ای شگفت‌آور است، همچون قانونی طبیعی می‌نماید... گناه نمی‌تواند ایشان را چنین خواستنی جلوه دهد... مجازات نیز نمی‌تواند ایشان را چنین فـریبنده نمایان کند... تنها بایدآن اتهام‌ها که بدیشان زده‌اند خود را درآنان بنمایاند، از این‌رو

* از داستان بلند قصر.

** بازگفت ازداستان بلند قصر.

چنین جدا بند.»

در محاکمه می‌بینم که همواره دادرسی آنان بر اساس آن اتهام‌ها کاری بی حاصل و عاری از هرشکل امید است. حتی آنجا که به برائت امید می‌بندند باز جای هیچ امیدی نیست. شاید این ناامیدی– این بی‌جایی امید– توانسته زیبایی را چنین بدانان هدیه کند، آنان یگانه موجودات زیبای کـافکایند. این نکته را از گفتگوی کافکا با ماکس برود* نیز می‌توان دریافـت. او می‌نویسد: «گفتگویی با کافکا را به‌یاد می‌آورم. صحبت ما ازاروپای امروز و از زوال آدمی آغاز شد. کافکا گفت: «ما چیزی بیش از اندیشه‌هایی نیست‌انگارانه [نیهیلستی]، اندیشه‌هایی درمورد خودکشی که از ذهـن خـداوند می‌گذرد نیستیم.» سخن او برداشت گنوسی** از زندگی را به‌یاد من آورد: خدا همچون آفریدگاری هیولایی وجهان به منزله‌ی هبوط او. این را گفتم، کافکا پاسخ داد: «آه، نه! جهان ما تنها حالتی ناخوشایند برای اوست. یك روز سخت اوست.» پرسیدم «پس باید جای امیدی باشد، آیـا بیرون این جلوه‌ی جهانی که ما می‌شناسیم امیدی هست؟» او لبخندی زد: «آه، بله، امید‌های بی‌شمار، انبوهی بی‌پایان ازامید– اما نه برای ما.» این واژه‌ها راهگشای فهم آن چهره‌های به غایت غریب وشگفت‌انگیز آثار کـافکایند، تنها برای

* ماکس برود (۱۸۸۴–۱۹۶۸) نزدیك‌ترین یار زندگـی کافکا. کتابـی در باره‌ی دوست خود نوشته است. همه‌ی عمر با او همراه بود، اما بـه وصیت او عمل نکرد و آثار بازمانده‌ی اورا نسوزاند. بنیامین با تفسیر دینی او از آثار کافکا مخالف است.

** برداشتی عارفانه و رمزآمیز از تقابل آفریننده با جهـان. درآیین کهن یهودیان (کابالا)، در ریشه‌های مانوی عقاید نخستین مسیحیان (اناجیل مشهور به گنوسی) و در میان اسماعیلیان مسلمان رگه‌های این برداشت دیـده می‌شود. اشاره‌ی ماکس برود اینجا به برداشت یهودی/گنوسی است، بنا به این برداشت یهوه در تضاد باجهان قرار می‌گیرد.

کسانی که از دایره‌ی خانواده گریخته باشند هنوز امیدی به‌جاست. این موجودات نه حیواناتند، نه آفریده‌های ذهنی و نه جانوران چند رگه‌ی ناشناخته، که اینان همه هنوز در بند خانواده‌اند. تصادفی نیست که گره‌گوار سامسا در خانه‌ی پدری خود و نه جایی دیگر همچون حشره‌ای ازخواب بیدار می‌شود و آن جانور عجیب که نیمی گربه و نیمی گوسفند است و «اودرادك» ریشه درپدر دارند و «یاوران» همواره بیرون‌ازاین‌دایره‌اند.*

«یاوران» گروهی هستند که در تمامی آثارکافکا حاضرند. تبار آنان را می‌توان در مردی مطمئن به خویش یافت که در تفکر سیماچه‌ای ندارد** دانشجویی که همچون همسایه‌ی کارل‌روسمن همه‌شب به‌روی ایوان‌می‌آید، دلقك‌هایی‌که درآن شهر جنوبی به‌سر می‌برندوهرگز خسته نمی‌شوند*** سایه روشنی که اینان را در برگرفته یادآور روشنایی اندکی است که شخصیت‌های اثرکوتاه رابرت والسر**** نیز درآن زندگی می‌کنند. در

✿ گره‌گوآر سامسا: قهرمان داستان کوتاه «مسخ» (در پایان ۱۹۱۲) است. جانوری‌که نیمی‌گربه و نیمی‌گوسفند است در داستان «موجود دو رگه» (بهار ۱۹۱۷) یافت می‌شود و «اودرادك» درداستان‌کوتاه «دل‌نگرانی پدرخانواده» (۱۹۱۷) آمده است.

✿✿ تفکر نخستین مجموعه‌ی داستانی است که کافکا به سال ۱۹۱۳ منتشر کرد.

✿✿✿ اشاره به‌داستان بلند وناتمام امریکا (اواخر ۱۹۱۲ . فصل آخر در سال ۱۹۱۴ نوشته شده است.)

✿✿✿✿ رابرت والسر (۱۸۷۸-۱۹۵۶) نویسنده‌ی آلمانی زبان سوییسی. او چون کافکا کارمند بود، از خانواده‌اش گریخته و بیزار بود. آثار مهم او داستان‌های کوتاهش هستند. بیش از بیست سال پایان عمرش را در بیمارستان روانی بستری بود. جز کافکا، موزیل نیز ستایشگر داستان‌های اوست. اشاره‌ی بنیامین اینجا به داستان یاور (Der Gehülfe) اثر والسر است.

اسطوره‌های هندی موجوداتی به نام گاندهاروامی را می‌توان یافت کـه در موقعیتی نیم تمام قرار گرفته‌اند. یاوران کافکا نیز چنین‌اند: نه عضو گروهی هستند و نه بیگانه به گروهی، پیامبرانی هستند که از این گروه به آن گروه خبر می‌رسانند. کـافکا به ما می‌گوید کـه آنان همچون بارنابامی هستند، پیام گزارانند* هنوز به گونه‌ای کامل از زهدان طبیعت به‌در نیامده‌اند، به‌همین دلیل در «پاره جامه‌های بانویی کـه بر کف اتاق، گوشه‌ای برزمین افتاده، خانه کرده‌اند... جاه‌طلبی آنان در این حد است... تا می‌شود مکانی کوچك‌تر را اشغال کنند. بـرای رسیدن به این هدف به تجربه‌هـایی گوناگون دست می‌زنند، بازوها و پاهای خودرا جمع می‌کنند: آن‌ها را پنهان می‌کنند، در ظلمت تنها چیزی که در جای آنان می‌توان یافت یك گلوله‌ی نخی است.» امید برای آنان وجود دارد و برای کسانی همچون آنان، یعنی افرادی ناتمام و سرهم‌بندی شده.

آنچه که در کنش این پیام‌گزاران قابل فهم، دقیق و روشنگر جلوه می‌کند قانون به‌معنایی ستمگرانه و اندوهبار است، قانونی شامل‌حال همه‌ی کسانی که چنین‌اند. هیچ یك جایگاهی استوار و آشنا در جهان ندارند. همگی یا درحال بالارفتن و یا درحال‌سقوط هستند. همه‌ی آن‌ها با دشمنان و همسایگان خود دادوستد دارند، همگی هرچند دوران تکامل خودرا به‌پایان‌رسانده‌اند هنوز نارس و خامند، همه هرچند تازه درسرآغاز حیاتی طولانی قراردارند سخت از پا افتاده‌اند. اینجا سخن از هرگونه نظم یا سلسله‌مراتب بی‌معناست. حتی دنیای اسطوره که زمینه‌ی وجود این همه است باز به‌گونه‌ای قیاس - ناپذیر از جهان کافکا جوان‌تر است، چرا که دستکم وعده‌ی رستگاری را با اسطوره می‌دهد. اما اگر ما تنها از یك نکته مطمئن باشیم این است: کافکا فریب وسوسه‌های رستگاری را نمی‌خورد. او چونان اولیس این‌روزگار، پری‌های دریایی را «با نگاه خویش که به‌دوردست‌ها دوخته شده پیش می-

* بارناباس از شخصیت‌های قصر است.

خواند وپری‌ها از او دور می‌شوند وتا بخواهد به‌آنان نزدیك‌شود وجودشان را ازیاد می‌برد.»* میان نیاکان کافکا درجهان کهن یعنی یهودیان وچینیان، این مرد یونانی، اولیس را، نباید از یاد برد. اولیس، از همه‌چیز گمذشته، درست درمرز میان اسطوره و داستان کودکان قرار دارد. خرد وهوشیاری، شعبده را به اسطوره‌ها می‌افزایند. اما نیروی آنها همیشه شکست‌ناپذیر باقی نمی‌ماند: افسانه‌های کودکان، قصه‌هایی کهن درموردپیروزی براین نیروها هستند و به‌چشم یك دانندهٔ دیالکتیك همان‌ها می‌آیند که کافکا نوشته‌است. او اندکی شعبده را به داستان‌ها می‌افزاید، آنگاه از آنان همچون‌مدارکی استفاده می‌کند تابتواند «آن ضوابط تابسنده وحتی کودکانه‌ای» را به‌کار گیرد که «به‌سهم خود می‌توانند رهایی را موجب شوند» . بااین واژه‌ها داستان‌او درمورد «سکوت پری‌های دریایی» آغاز می‌شود. زیرا پری‌های کافکا خاموشند، آنان «سلاحی هراس‌آورتر از آواز خویش‌را دراختیار دارند [یعنی] سکوت خودرا.» و ازاین سلاح علیه اولیس استفاده می‌کنند. اما اولیس چنانکه‌کافکا به ما می‌گوید «روباهی چنان حیله‌گر بودکه حتی جنبه‌ی خدایی سرنوشت نیز نمی‌توانست جوشن اورا ازهم بدرد، شاید به راستی دانسته بود ــ هرچند اینجا دانایی آدمی فراسوی معنای خود قرار دارد ــ که پری‌ها خاموشند وآن بهانه‌ی یادشده را نمی‌پذیرند، پس‌خدایان تنها درحکم سپری برای محافظت او بودند.»

پری‌های دریایی‌کافکا خاموشند. شاید به‌این‌دلیل که برای او، موسیقی و آواز تنها بیان یا دستکم یادبودگریزند. یادبود ونشانه‌ی امیدکه از جهان میانجی به‌سوی ما می‌آیند، جهانی پایان نا گرفته وهمگانی، ساده و ابلهانه که‌درآن یاوران به‌راستی آرام می‌گیرند.گویی که درخانه‌ی خویشند.کافکا همچون پسرکی است که معنای ترس را می‌آموزد. او به قصر پوتمکین می‌رود وعاقبت دراعماق سرداب باژوزفین، موشی آوازخوان ، هم سخن

* اشاره به‌داستان‌کوتاه «سکوت پری‌های دریایی» (اکتبر ۱۹۱۷).

می‌شود و لحن صدای او را چنین توصیف می‌کند: «چیزی از کودکی رنج‌بار و کوتاه‌ما در آن نهفته است، چیزی از شادمانی گم‌گشته‌ای که دیگر هرگز بازش نخواهیم یافت. چیزی از زندگی جنجالی امروزمان، از سرخوشی اندک آن و از موارد حساب ناکردنی اما راستین و خاموش ناشدنی آن.»*

۲- تصویری از کودکی

عکسی از کودکی کافکا به‌جا مانده‌است. عکسی نمایشگر «کودکی رنج‌بار و کوتاه» او که درست به همین دلیل جنبه‌ی سخت کیمیایی را داراست، یعنی تکان‌دهنده‌است. چه‌بسا عکس‌را دریکی از آن کارگاه‌های سده‌ی نوزدهمی گرفته‌اند، که پرده‌های زینتی، درختان نخل، پارچه‌های نگارین دیواری و سه‌پایه‌هایشان، آنها را در جایی میان اتاق‌های شکنجه و اتاق‌های شاهان قرار می‌دهند. کودک تقریباً شش ساله است، درراحتی گلخانه نشسته، لباسی بچگانه، با حاشیه‌دوزی، وکمی تنگ را به‌تن دارد. شاخه‌های نخل درپس‌زمینه دیده می‌شوند وبرای تکمیل این منظره‌ی استوایی که تاحد مکانی با هوای شرجی وچسبناك برسد، پسرك ناچارشده يك كلاه گشاد بالبه‌های پهن را دردست چپ خود بگیرد، ازآن نوع کلاه‌ها که مردان اسپانیایی به سر می‌گذارند. چشمانی کودکانه نمایشگر رنجی بی‌پایان به‌قابی که برای آن‌ها درست شده می‌نگرند وگوش‌هایی بزرگ، انگار به آوای این چشم‌انداز دقیق شده‌اند.

شاید «اشتیاق سوزان به سرخ پوست بودن»** موجد این اندوه باشد. سرخ-

* اشاره به‌آخرین داستان کافکا «ژوزفین خواننده» (مارس ۱۹۲۴).
** اشاره به‌داستان کوتاه «آرزوی سرخ‌پوست بودن» (۱۹۱۰).

پوست بودن ، همواره مراقب و گوش به زنگ، سوار بر ترك اسبی خوش‌نژاد، برخلاف جریان باد تاختن و تیرها را برنشانه‌ها نشاندن، چنان تاختن که مهمیزی به‌جا نماند، بی‌مهمیز و بی‌لگام با اسب برهنه تاختن و به‌دشت نگریستن که به خلنگ‌زاری همانند شده ،که‌گویی علف‌های آن را تازه چیده‌اند، بدان نگریستن، هنگامی که گردن و سر اسب دیگر از چشم انداز گذشته باشند. دراین آرزو چه چیزها که پنهان نشده ، برآمدن این آرزو امریکارا می‌خواهد. داستان امریکا* پس،موردی خاص است. این ویژگی را می‌توان حتی از نام قهرمانش نیز دریافت. درحالیکه نویسنده، خود را در دیگر داستان‌هایش جز باحروف‌تك معرفی نمی‌کند، اینجا باز زاده‌شدن در قاره‌ای نوین ، با نامی کامل را تجربه می‌کند . او این تجربه را از تماشاخانه‌ی طبیعی (هوای آزاد) اکلاهما به‌دست می‌آورد : «درگوشه‌ی خیابان کارل یك آگهی دیوارکوب‌را دید که برآن نوشته‌بودند تماشاخانه‌ی اکلاهما امروز ازساعت شش صبح تا نیم‌شب درمیدان اسب‌دوانی کلی‌تون عضو می‌پذیرد. تماشاخانه‌ی بزرگ اکلاهما ازشما دعوت می‌کند! فقط یك امروز فرصت دارید، امروز پذیرش هنرپیشه انجام می‌شود. اگر امروز از بخت خود استفاده نکنید، برای همیشه آن را ازدست می‌دهید. اگر به‌فکر آینده‌ی خود هستید بشتابید، به‌ما بپیوندید. خوش آمدید! اگر می‌خواهید هنرپیشه شوید نزد ما بیایید. تماشاخانه‌ی ما همه‌کس را استخدام می‌کند و برای هرکس نقشی در نظر دارد! اگر می‌خواهید به ما بپیوندید، از همین حالا به شما تبریك می‌گوییم. اما عجله‌کنید، تا نیم شب نرسیده بیایید! در ساعت دوازده، درها همه بسته می‌شوند ودیگر هرگز باز نخواهد شد. مرگ بر آن کسانی که به‌حرف ما باور ندارند. رو به‌سوی کلی‌تون.» خواننده‌ی این آگهی کارل روسمن است، سومین چهره‌ی ك. چهره‌ای شادتر ازدیگران.

* امریکا را کافکا زود نوشت (۱۹۱۲) پس از مرگش به همت ماکس برود منتشر شد. واپسین فصل آن (درمورد تماشاخانه‌ی طبیعی اکلاهما) به‌سال ۱۹۱۴ نوشته شده است.

شادی در تماشاخانه‌ی طبیعی اکلاهما چشم‌انداز اوست. او شادی را چونان مسیر مسابقه‌ای می‌یابد، درست همانطور که «اندوه» نیز، وقتی، یك‌بار، از گوشه‌ی قالیچه‌ای در اتاقش، به او هجوم آورد خــود را گویی در مسیر مسابقه‌ای یافته بود. هرگاه کافکا «اندیشه‌هایش‌را برای آقایان چابك‌سوار» بیان می‌کند، هــرگاه «وکیل تازه‌ای» می‌یابد کــه از پله‌های دادگاه بــالا می‌رود و پاهای خودرا بلند می‌کند و گام‌هایی برمی‌دارد که برمرمرهای کف تالار صدا می‌دهند، هرگاه که او «کودکانش را در جاده‌ی روستایی» به‌راه می‌اندازد تا باگام‌های بلند و بازوان بسته یورتمه‌روند، وحتی هرگاه کــه کارل‌روسمن «گیج از بی‌خوابی‌ها، جست‌های طولانی و بی‌حاصل می‌زند» این چهره برای ما آشناتــر می‌شود. پس، تنها در مسیر مسابقه او می‌تواند موضوع راستین اشتیاق وخواست خود را بیابد.

مسیر مسابقه درهمین‌حال تماشاخانه نیز هست واین نکته سازنده‌ی معمایی است. مکان رمزآمیز با چهره‌ای کــه یکسر از هرگــونه راز و رمز خالی است، چهره‌ی ناب وشفاف کارل روسمن، بهررو، باهم خوانا هستند. زیرا، هرچندکه کارل روسمن شفاف است و ناب، اما فاقد آن خصلتی است کــه فرانتش روزنسوایگ در ستاره‌ی رستگاری شرح داده، او گفته کــه مردم چین در سویه‌ی روحانی ومعنوی خویش چنانند «که گویی این منش فردی بیش نیست، مایه‌ی مرد فرزانه که کنفوسیوس حکیم نمونه‌ی مجسم آن است، هرگونه منش فردی را محو می‌کند، به راستی هم‌که باید مردی چنین فاقد منش ویژه باشد، او انسانی معمولی خواهد بود... آنچه‌که یك چینی‌را از دیگران متمایز می‌کند ارتباطی به منش و شخصیت ندارد. گونه‌ای خلوص کاملاً آغازین احساس است.» جدا از اینکه تا چه حد می‌توان این نکته را به‌گونه‌ای اندیشه‌گرانه پیش بــرد، این خلوص احساس ضابطه‌ای حسی از اداها و اطوارهای آدمی است، تماشاخانه‌ی طبیعی اکلاهما به هــر رو بازگشتی به نمایش چینی است، نمایشی استوار بر ادا و اطوار . یکی از مهمترین مشخصه‌های این نمایش محور رخدادها در محتوای استوار براد

و اطوار آن‌هاست، حتی می‌توان از این نیز پیشتر رفت و گفت که بسیاری از داستان‌های کوتاه و طرح‌های کافکا فقط آن‌زمان بطور کامل درك می‌شوند که در حد «تماشاخانه‌ی طبیعی / هوای آزاد اکلاهما» مطرح شوند. تنها در این حالت می‌توان با اطمینان خاطر گفت که مجموعه‌ی آثار کافکا در بر گیرنده‌ی گونه‌ای نظام رمزی در مورد اداها و اشارات است که به یقین نمی‌تواند معنای دقیق نمادینی برای پژوهنده‌ای داشته باشد که خارج از این محیط قرار گرفته است. نویسنده می‌کوشد تا این معنا را از زمینه‌های دگرگون شونده و گروه‌های تجربی به دست آورد. نمایش جایگاه منطقی چنین گروه‌هایی است. ورنر کرافت در تفسیری از «برادرکشی»* (که هنوز منتشر نشده است) حوادث این داستان کوتاه را با حوادث صحنه‌ای [تآتری] قیاس کرده است: «نمایش لحظه‌ای دیگر آغاز می‌شود و صدای یك زنگ این نکته را تایید می‌کند. این نکته به شیوه‌ای که یکسر طبیعی می‌نماید انجام می‌گیرد. و سه ساختمانی که دفتر کارش در آن قرار دارد را ترك می‌کند، دانسته‌ایم ــ به سرعت ما گفته شده ــ که «صدای این زنگ بسیار بلندتر از یك زنگ ساده‌ی در است» این صدا در تمام شهر می‌پیچد و به آسمان‌ها می‌رسد.

درست همچون این صدا که به‌عنوان صدای زنگ در بسیار بلند است و بیشتر صدایی است که برای آسمان‌ها ساخته شده؛ چهره‌ی کافکا نیز برای محیط متعارفی که بدان عادت کرده‌ایم، بیش‌ازحد زورمند است و سرزمین‌های وحشی باید جایگاه راستین آن باشند. مهارت خیره‌کننده‌ی کافکا را می‌توان در اجتناب او از همراه‌کردن این اطوار باشرایط متعارف یافت. او معمولاً با اصطلاح مبهم «به راستی رفتار عجیبی بود» که در مسخ آمده از توضیح بیشتر سر باز می‌زند: «روی میز نشست و با او صحبت کرد،

* اشاره به داستان کوتاه «برادرکشی» (احتمالاً در آغاز ۱۹۱۷ نوشته شده).

نباید فاصله‌ی زیادی با او می‌داشت چراکه دیگر صدای رییس را به‌زحمت می‌شنید.» محاکمه از این انگیزه‌ها به‌مراتب کمتر بحث می‌کند. در فصل ماقبل پایانی داستان، ك، در نخستین ردیف نمازخانه‌ی اعظم می‌ایستد: «اما کشیش انگار هنوز فاصله را زیاد می‌دید، دست خود را دراز کرد و با انگشت نشانه‌ی به‌شدت خم شده‌ی خویش، به‌نقطه‌ای که درست روبه‌روی سکوی خطابه قرار داشت اشاره کرد. ك. نیز این مسیر را دنبال کرد، آنجا او ناچار بود که سرخود را کاملا رو به‌بالا بگیرد تا بتواند کشیش را ببیند.»

ماکس برود گفته: «جهان آن واقعیت‌ها که برای کافکا اهمیت داشتند، جهان نادیدنی بود.» آنچه که کافکا کمتر از همه چیز می‌دید اداها و اشارات (Gestus) بودند. هر ادا در خود حادثه‌ای است ــ می‌توان حتی گفت که هر ادا خود سوگنامه‌ای کامل است. صحنه‌ای که سوگنامه برآن اجرا می‌شود تماشاخانه‌ی جهانی است که راه به‌سوی بهشت دارد. پرسش را به‌گونه‌ای دیگر نیز می‌توان مطرح کرد، این بهشت تنها پس زمینه است، شناخت آن بر مبنای قوانین ویژه‌اش، همچون قاب گرفتن پس زمینه یا دکور صحنه و نمایش آن در یك نگارخانه است. کافکا همچون ال‌گرکو* آسمان را در هر ادا و حرکت از هم می‌درد و بازهمچون نقاش ــ که نیای مقدس نقاشان اکسپرسیونیست است ــ ادا را همچنان به‌منزله‌ی عنصر اصلی، قلب و مرکز هر حادثه‌ای، باقی نگه می‌دارد. آنان که مسوولیت به‌درخانه‌ی اربابی کوبیدن را پذیرفته بودند با دلهره‌ای افزون به راه خود ادامه دادند** یك هنرپیشه‌ی چینی چنین ترس را نشان می‌دهد، اما هیچ کس ضربه‌ی نخست را به‌آن

* ال‌گرکو (۱۵۴۱ــ۱۶۱۴) نقاشی که در جزیره‌ی کرت به دنیا آمده بود، به اسپانیا رفت و تاپایان عمرش آنجا ماند. سبکی کاملاً ویژه و یکه دارد، ابعاد متعارف هر پرسپکتیو را از میان می‌برد و رنگ‌های تیره و سیاه به‌کار می‌گیرد. احتمالا اشاره‌ی متن به پرده‌ی مشهور او تولدو است.

** اشاره به داستان کوتاه «کوبیدن به در خانه اربابی» (آغاز ۱۹۱۷)

درنخواهدزد. جایی دیگرك. خود تا حدودی دررا بازمی کند، بی آنکه از کار خویش خبر داشته باشد: «به آرامی... در حالیکه دیگر چشم‌هایش را به پایین نمی‌انداخت بل باهوشیاری بالا نگه می‌داشت، یکی از کاغذها را از روی میز برداشت و بربازوی خود نهاد و به‌آرامی بالا برد تا آقایان بتوانند آن را ببینند، چیزی روشن وخاص در ذهن نداشت، تنها با این احساس عمل می‌کرد که کاری جز این نمی‌تواند بکند و ناگزیر است دادخواستی را کامل کند که او را قاطعانه تبرئه خواهد کرد». این حرکت حیوانی، راز و رمزی عظیم را باسادگی بی‌پایان همراه کرده است. می‌توان قصه‌های حیوانات کافکا را با دل راحت خواند، بی‌آنکه حتی لحظه‌ای به این فکر افتاد که که این‌ها اشاره‌ای به آدمیان دارند. آنگاه که با نام این موجودات آشنا می‌شویم ــ میمون، سگ، موش کور ــ ناگاه باهراس احساس می‌کنیم که باچه فاصله‌ی عظیمی از قاره‌ی مسکونی آدمیان دور شده‌ایم. اما کافکا همواره حاضر است، اداها، اطوار و شکلك‌های آدمیان را از مفاهیم سنتی آن‌ها خالی می‌کند و اینجاست که موضوعی برای اندیشیدن می‌یابد، اندیشه‌ای بی مرز و بی‌پایان.

چه شگفت‌آور است که این اندیشه‌ها، بهررو، بی‌پایانند، حتی آنجا که آغاز‌گاه آنان یکی از قصه‌های فلسفی کافکا باشد. همچون یك مثال داستان «جلوی قانون»* را به‌یادآوریم. خواننده‌ای که آن را در مجموعه‌ی پزشك دهکده** می‌خواند شاید از فضای مبهم آن یکه بخورد. اما آیا تنها این فضاست که خواننده را به‌رشته‌ی بی‌پایان اندیشه‌هایی گرفتارمی‌کند که ردآن‌ها را

* داستان کوتاه «جلوی قانون» در دسامبر ۱۹۱۴ (بلافاصله پس از محاکمه) نوشته شده است.

** مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه (که در میان آن‌ها خود داستان «پزشك دهکده» نیز قرار دارد)، اکثرآن‌ها در سال ۱۹۱۶ نوشته شده‌اند و مجموعه در سال ۱۹۱۹ منتشر شد.

در این قصه‌ی تمثیلی کوتاه درجایگاهی می‌توان یافت که کافکا برای تفسیر آن ایجاد کرده است؟ کاری چنین را کشیش در محاکمه به انجام می‌رساند، در لحظه‌ای روشنگر که گویی داستان تازه آنجا آغاز شده‌است، یا بهتر است بگوییم آنجا «سرقصه بازشده‌است.» و این واژه‌ی «بازشدن» معنایی دوگانه دارد. جوانه درشکوفه باز می‌شود، اما آن قایقی که کودکان آموخته‌اند با کاغذ درست کنند نیز باز و به‌صفحه‌ای از کاغذ بدل می‌شود. این دومین معنای «بازشدن» به‌راستی در «بازشدن قصه‌ی کوتاه وتمثیلی» یافتنی است. لذت خواننده صاف کردن داستان، همچون صاف کردن آن صفحه‌ی کاغذ است تا معنای آن را دریابد. قصه‌های کوتاه کافکا، اما، به معنای نخست باز می‌شوند. یعنی به‌معنای آشکارشدن جوانه‌ای درشکوفه. و ازاین‌روست که تاثیر آن‌ها مشابه تاثیر شعر است. این نکته بدین معنا نیست که آثار منثور اما شاعرانه‌ی کافکا یکسر به سنت اشکال نگارش نثر شعرگونه در غرب وابسته است، آن‌ها بیشتر دارای مناسبتی با آیین هستند چنانکه «هاگاداه» [یاداستان] رابطه‌ای با «هالاکاه» [یا قانون‌آیینی] دارد* آن‌ها با اینکه قصه نیستند باز نمی‌توانند درچهره‌ی راستین خود ظاهر شوند. به گونه‌ای بازگفت بدل می‌شوند و روشنگری بدل به‌هدف وجودی آن‌ها می‌شود. اما آیا ما آن آیینی که قصه‌های کافکا چون تاویل آن به حساب می‌آیند را می‌شناسیم؟ آیینی که حالت ک- وحرکات حیوانات کافکا درپی روشنگری آن هستند کدام است؟ راست این است که چنین آیینی وجود ندارد. تنها می‌توانیم بگوییم که گاه به‌گاه و جا به جا حضوری کنایی از آن در ذهن ما ایجاد می‌شود. کافکا شاید این حضور را را همچون تجلی چیزی قدیمی و کهنه به حساب آورد که تنها اشاره‌ای به‌حضور آیین است

* Haggadah، به زبان عبری به معنای قصه است. در تلمود به‌داستان کوتاه، طنز پاره یا قصه‌ای اخلاقی گفته می‌شود که به یاری آن قانونی آسمانی بیان می‌گردد. پس با واژه‌ی «Halakah» که از زبان آرامی آمده و به‌معنای قانون است رابطه‌ای مستقیم می‌یابد.

و بس، اما مـا همچنان آن را راهگشای آیین می‌شناسیم . بهررو ، پرسش اساسی به‌جا مانده است : چگونه زندگی و کـار درجامعه‌ی انسانی شکل می‌گیرند وسازمان می‌یابند؟ این پرسش به گونه‌ای روز افزون انـدیشه‌ی کافکا را به‌خود مشغول می‌داشت و این پا به پای معمایی‌ترشدن آن بود. تا آنجاکه دیگر به پرسش حل‌ناشدنی همانند شد. اگر ناپلئون درگفتگوی مشهوری‌که درشهر ارفورت با گوته داشت، سیاست‌را تابع تقدیر دانست، کافکا درشکل دیگری از این حکم، به جای تقدیر، سازمان‌دهی را قـرار داد. او با این پرسش نه‌تنها در سلسله مراتب پیچیده‌ی اداری در محاکمه و قصر بل به‌گونه‌ای مشخص‌تر درطرح و شالوده‌ی دشوار ومحاسبه‌ناپذیر الگوی‌دیوار بزرگ چین رو در رو شد.*

«دیوار باید محافظی می‌بود تـا در سده‌های بسیار به‌کار آید. پس دقتی آمیخته با بیشترین وسواس، برای ساختمان‌آن ضروری بود.کاربرد دانسته‌های معماری همه‌ی اعصار وآدمیان وحس مداوم مسوولیت شخصی‌ازجانب سازندگان، برای رسیدن بـه‌کمال ضروری بودند. به یقین برای وظـایف پست کارگران روزمزد از میان‌عامه‌ی مردم، مردان، زنـان وکودکان، وآن کسان‌که برای پول حاضر به خـدمت بودند برگزیده می‌شدند. اما برای نظارت به‌کارکسانی آشنا با فن معماری و سازنـدگی مورد نیاز بودند... ما ــ و اینجا من به‌نام مردم بسیاری سخن می‌گویم ــ به راستی خـود را نمی‌شناختیم، تا زمانی‌که به دقت ، مورد موشکافی فرادستان خویش قرار گرفتیم، آنگاه‌کشف‌کردیم‌که بدون این رهبری، آموخته‌هایمان ازکتاب‌ها و درك همگانه‌مان برای انجام وظیفه‌ی دشواری‌که همگی در پیکرگروهی عظیم باآن روبرو بودیم تا چه‌حد نابسنده بودند.» این سازمان‌دهی چونان تقدیر جلوه می‌کند . مچ نیکوف کـه از سازمان دهی در کتاب مشهورش تمدن و رودهای عظیم تاریخی بحث‌کرده، از زبانی‌استفاده‌کرده‌که راحت

* اشاره به داستان‌کوتاه «دیوار بزرگ چین» (اوایل ۱۹۱۷) . ظاهراً کافکا می‌خواست آن را بدل به داستان بلندی‌کند.

می‌توانست زبان کافکا باشد: «نهرهای شط یانگ‌تسه و سدهای رودخانه‌ی زرد همگی چون نتیجه‌ی کار گروهی نسل‌های بسیار که با دقت شگرفی سازمان یافته به‌نظر می‌آیند. کوچکترین بی‌دقتی در کندن نهرهای فرعی در حال ساختمان یك سد، کوچکترین شکل ظهور سرپیچی از سازمان کار یا کاربرد خلاقیت شخصی از سوی یك فرد یا گروهی از کارگران در شرایطی چنین نامتعارف، موجد مصیبتی همگانی و فاجعه‌ای اجتماعی می‌شد. در نتیجه شطی زاینده و بخشنده‌ی حیات، به‌بهای مجازات مرگ، خواهان همبستگی تنگاتنگ و خلل ناپذیر میان افراد انسان شد و این افراد با یکدیگر ناآشنا وحتی در برخی‌موارد دشمن بودند. حکم چنین بود که همگان به‌کار پردازند، کاری که محصول همگانی آن تنها پس از گذر زمانی طولانی آماده می‌شد و از این رو طرح اصلی برای انسان عادی یکسر غیر قابل درك باقی می‌ماند.»

و کافکا آرزو داشت که در رده‌ی انسان عادی جایش دهند. او در هر چرخش درمرزهای آگاهی متوقف می‌شد و می‌خواست دیگران را بداین مرزها برساند. اومی‌خواست همزبان با بازپرس بزرگ داستایفسکی بگوید: «پس، در پیش روی خود رازی داریم، رازی که قادر به‌فهم آن نیستیم، چراکه این راز به ما حق موعظه می‌دهد، حق می‌دهد تا به دیگران بگوییم که آنچه اهمیت دارد آزادی یا عشق نیست بل معماست. سرپوشیده است، این رازی است که همگان باید در برابرش کرنش کنند. بی‌آنکه بیاندیشند، حتی برخلاف وجدان آگاه خود باید چنین کنند.» کافکا، اما، هیچ‌گاه از برابر وسوسه‌ی عرفان و راز و رمز نمی‌گریخت. در صفحه‌ای از خاطرات، کافکا از ملاقات خود با رودلف اشتاینر* یاد کرده است. اما نوشته‌ای او در شکل چاپ‌شده‌ی

* متن خاطرات تاسال ۱۹۴۸ به‌صورت کامل منتشر نشده بود. دراین سال ماکس برود یادداشت‌های کافکا را به نام خاطرات روزانه‌ی فرانتس کافکا

←

خود بازگوی نظر کافکا درمورد اشتاینر نیست. آیا می‌خواست از گرفتن موضع‌خودداری کند؟ شیوه‌ی رودررو‌شدن او با نوشته‌های خودش، به‌راستی که این امکان را تقویت می‌کند، کافکا دارای توانـی کمیاب در آفرینش قصه‌های تمثیلی برای خویشتن بود. اما قصه‌ها هرگز با آنچه که توضیح‌ـ پذیراست ازشکل نمی‌افتند، به عکس او هرگونه پیشگیری تصور پذیر را علیه تاویل و تفسیر نوشته‌های خود به‌کارمی گیرد. پس ما باید راه خودرا دراین نوشته‌ها براساس تدبیر، دقت واحتیاط بیابیم وهمواره شیوه‌ی‌درست خواندن آثارکافکا (که پیش ازاین درتاویل داستان‌هایش باآن آشناشدیم) را به یاد داشته باشیم. حتی وصیت‌نامه‌ی او نیزمسایل تازه‌ای‌آفرید. کافکا خواهان ازمیان بردن نوشته‌های ادبی‌خود شده بود. چرا؟ علت آن دانسته نیست. هرپاسخی در این مـورد بهتر از پـاسخ‌های دربان «جلوی قانون» نخواهد بود. شایدکافکاکه زندگـی همه روزه‌اش روی زمین او را علیه رفتاردرك ناشدنی ومراوداتی که رازآن‌هاکشف ناشدنی‌است برمی‌انگیخت، درمرگ خود خواست تا به معاصرینش بفهماندکه به‌راستی این‌رفتار به‌چه معنی است.

جهان‌ِ کافکا، جهان، تماشاخانه‌هـاست. اوانسان را ازهمان آغازِزندگیش

→

منتشرکـرد. امـا پیش ازآن صفحاتی ازخـاطرات به‌صورت پراکنده به چاپ رسیده بودند. اشاره‌ی بنیامین به‌بحث کافکا درمورد اشتاینررا می‌توان‌درکتاب زیریافت:

Kafka. F: *The Diuries of Franz Kafka.* London 1975 PP 45_48

رودلف‌اشتاینر (۱۸۶۱ـ۱۹۲۵): فیلـوف وانسان شناس اتریشی‌کـه نظریات نـوینی دربـاره‌ی فلسفه‌ی دین و رابطه‌ی میان فـلسفه و انسان شناسی مطرح کرده است.

روی صحنه می‌بیند. از این روست که تماشاخانه‌ی طبیعی (هـوای آزاد) اکلاهما همگان را می‌پذیرد. ضـوابط این پـذیرش را نمی‌توان دانست. استعداد بازیگری، یعنی آن چیزی که از همه زودتر به ذهن می‌آید، از همه اهمیت کمتری دارد. اما این نکته را می‌توان به‌راهی دیگر نیز بیان کرد: آنچه در این پذیرش مطرح است نیروی بازی کـردن نقش خویشتن است، در قلمروی امکانات نیست که مردم می‌توانند در وقت ضروری، آن باشند که مدعیند. اینان با نقش‌های خـود در تماشاخانـه‌ی طبیعی همچون شش شخصیت پیراندللو درپی نویسنده‌اند. برای همه اینان این مکان در حکم واپسین گریزگاه است، هرچند خود مانعی در راه رستگاری آنان به شمار می‌آید. رستگاری پاداش زندگی نیست، بل واپسین گریزگاه برای انسانی است که کافکا گفته «راه او با استخوان‌های خود او مسدود شده است.» قانون این تماشاخانه در جمله‌ای از «گزارش به آکادمی»* آمـده است: «من از دیگران تقلید می‌کنم، چراکـه درپی راه گریزی هستم. دلیل دیگری در کار نیست.» ك. پیش از پایان گرفتن محاکمه‌اش گویی با ایـن همه آشناست. او ناگاه به‌سوی دومرد کلاه به‌سری که برای بردن او پیش آمده‌اند بازمی‌گردد و می‌پرسد: «شما در کدام تماشاخانه بازی می‌کنید؟» یکی از آنان می‌پرسد: «تماشاخانه؟» گوشه‌ی لب او وقتی به دیگری در طلب یاری می‌نگرد، با حرکتی عصبی می‌پرد، گویی نبردی خاموش را پیش می‌برد و می‌خواهد برناتوانی خودسرانه‌اش پیروز شود.» مرد به این پرسش ك. پاسخ نمی‌دهد، اما همه چیز روشن می‌کند که پرسش به جا بوده است.

بر نیمکت دراز، پارچه‌ای سفید کشیده‌اند و تمامی آنان کـه از این پس با تماشاخانه‌ی طبیعی (هوای آزاد) همکاری خواهند داشت روی آن نشسته‌اند: «همگی سرخوش و هیجان زده‌اند.» همچون در نمایش‌ها و تشریفات، پسرکانی کوچك نقش فرشتگان را بازی می‌کنند، آنان بر سنگ پـایـه‌ی مجسمه‌ای

* داستان کوتاهی که کافکا در بهار ۱۹۱۷ نوشته است.

نشسته‌اندکه با پارچه‌های بلند پوشیده است و داخل آن پله‌هایی دارد.
حالت داخل یك کلیسای روستایی یا یك جشن خیابانی کودکان حاکم است و
همین اندوه را ازچشمان پسرکان خوش لباس می‌زداید. اما شاید این فرشته‌-
ها به راستی فرشته باشند، آخربال دارند. فرشته‌ها پیشگامان آثارکافکا
هستند. یکی ازآن‌ها مدیر سیرك است که آهسته به‌هنرمند بندباز می‌نگردکه
در محل چمدان‌های کوپه‌ی قطار درازکشیده وبا «نخستین اندوه» آشنا
می‌شود، او بندباز را نوازش می‌دهد، گونه‌اش را به‌چهره‌ی او می‌گذارد«تا
چهره‌اش از اشك‌های بندباز خیس شود.»* دیگری فرشته‌ی راهنماست،
راهنمای قانون، مراقب شماره قاتل پس از«برادرکشی»، که با گام‌های آهسته،
او را به‌پیش می‌راند تا «لب‌های شمار به‌شانه‌ی مامور پلیس فشرده شود.»
امریکای کافکا با جشن روستایی اکلاهما پایان می‌گیرد. سوما مورگن
شترن نوشته: «در آثارکافکا می‌توان هوای روستا را حس کرد. همانطور
که در آثار تمامی بنیان گذاران ادیان چنین است.» تعریف لائوتسه از
پارسایی نزدیك‌ترین مثال است. زیراکافکا عالیترین شرح پارسایی را در
دهکده‌ی بعدی ارائه کرده است: «روستاهای مجاور دیده می‌شوند، صدای
خروس‌ها و سگ‌ها از دور دست می‌آید. می‌گویند مردان سالخورده اینجا
می‌میرند بی‌آنکه هرگز به‌سفری دور رفته باشند»**لائوتسه چنین بود.
کافکا، نویسنده‌ی قصه‌های کوتاه اخلاقی***هرگز دینی را بنیان ننهاد.

به روستایی که در دامنه‌ی تپه‌ی قصر قرار دارد بازگردیم. آنجا که حرفه‌ی
احتمالی ك. همچون نقشه‌بردار زمین به‌گونه‌ای رمزآمیز و نامنتظر پذیرفته

* اشاره به داستان کوتاه «نخستین اندوه» (۱۹۲۱ـ۱۹۲۲).
** اشاره به داستان کوتاه دهکده بعدی (۱۹۱۷). آنچه در متن آمده برداشتی
از داستان کافکاست (جلوتر بنیامین بازگفتی دقیق از این داستان خواهدآورد).
اینجا بنیامین آمیزه‌ای از داستان کافکا وپاره‌ی هشتادم از دائو دجینگ
←

می‌شود. ماکس برود دریادداشتی درمورد قصر نوشته که کافکا در تجسم این روستای پای تپه‌ی قصر، مکانی خاص رادر نظر داشته یعنی «زورآئو» در «ارزگبیرگه». اما می‌توانیم روستایی دیگر را نیزدرآن بیابیم. روستایی که در یك افسانه‌ی تلمودی اززبان یك خاخام در پاسخ به این پرسش که چرا یهودیان، جمعه شب‌ها را جشن می‌گیرند،تصویرشده است. افسانه در مورد شاهزاده خانمی است که درمهاجرت سخت بیمار شده است. او به روستایی دور از میهن خود تبعید شده که زبان مردم‌آن را نمی‌شناسد. یك روز این شاهزاده خانم نامه‌ای دریافت می‌کند. درنامه آمده که نامزدش هنوز اورا از یاد نبرده و اکنون در راه روستاست. خاخام می‌گوید که نامزد مسیح موعود است، شاهزاده خانم روح است وروستایی که او درآن به‌سر می‌برد جسم است.شاهزاده خانم برای‌نامزد خودغذا تهیه می‌کند،زیرااین‌یگانه‌راهی است که اومی‌تواند شادی خود رادرروستایی که زبان مردمانش رانمی‌داند بیان کند. این روستای تلمودی درست در جهان کافکا یافتنی است. زیرا همچون ك. که در روستایی پای تپه‌ی قصر زندگی می‌کند انسان نوین نیز نه در جسم که در روح خویش مـی‌زید. جسم او دور می‌شود و با اودشمن است. چنین است. روزی مردی ازخواب بیدار مـی‌شود و خود را می‌بیند

←

اثر لائوتسه را در نظردارد. درپاره‌ی هشتادم،لائوتسه با تصویر روستایی خیالی (ناکجاآباد خویش) زندگی را چنانکه باید باشد تصویرکرده است.آنجا مردم روستا به مرگ می‌اندیشند وازسفرپرهیز می‌کنند. در صلح باجهان وباخویشتن زندگی می‌کنند و «صدای خروس‌ها و سگ‌هـا همواره از ایـن روستا به‌گوش می‌رسد».

✡✡✡ تا اینجا Parables را به قصه‌ی‌کوتاه وقصه‌ی تمثیلی ترجمه‌کرده بودم. اکنون معنای‌کامل‌آن (از قیاس میان کافکا ولائوتسه) آشکار می‌شود، می‌بینیم که«قصه‌ی‌کوتاه اخلاقی» است، جلوتر مفهوم تلمودی از قصه‌نیزصحت‌این ترجمه را بیشتر تایید می‌کند.

که به‌حشره‌ای تبدیل شده است. تبعید ـ تبعید او ـ نیروی نظارت بر او را یافته است. هوای این روستا بر کافکا وزیده است و از این‌روست که نمی‌تواند دین خود را بنیان نهد. آن خوکدانی که طویله‌ی اسب‌هـای پزشك روستا شده، آن اتاق تیره و خفه که «کهلام» سیگاری برلب، در آن روی شیشه‌های آبجو نشسته است، آن دروازه‌ی خانه‌ی اربابی، که بر آن کوفتن تباهی در پی می‌آورد، همگی بخش‌هایی از این روستایند.* هـوای ایـن روستا از ترکیب عفونت‌بار عناصر ترشیده و گندیده خالی نیست. کافکا نـاچار شد تمامی زندگی خود را در این هوا بگذراند. او پیشگو نبود، بنیان گـذار مذهبی نو نیز نبود. چگونه در این هوا زندگی کرد؟

۳ـ گوژپشت کوچك

می‌گویند سال‌ها پیش کنوت هامسون* عقاید خود را به صـورت نامه‌های نامنظمی در یك نشریه‌ی محلی شهر کوچکی که در آن بـه سر می‌برد، منتشر می‌کرد. در آن شهر دادگاهی به پا شده بود و زن جوانی را کـه کودك نوزاد خویش را به‌قتل رسانده بود، محاکمه می‌کرد. او را به زندانـی طولانی محکوم کردند. اندکی بعد در روزنامه‌های محلی نامه‌ای از هامسون منتشر شد. نویسنده در آن نامه اعلام کرده بود که خیال ترك شهری را دارد که در آن مادری که نوزاد خود را به‌قتل رسانده به‌بالاترین مجازات‌ها یعنی اعدام

* نخستین نمونه اشاره به‌داستان کوتاه «مسخ» است، دومی اشاره بـه داستان کوتـاه «پزشك دهکده» (۱۹۱۷) است. سومی به داستان بلند قصر و چهارمی به داستان کوتاه «کوبیدن به در خانه‌ی اربابی» اشاره دارند.

** کنوت هامسون (۱۸۵۹ــ۱۹۵۲) داستان نویس نروژی، پیرو واقع‌گرایی و مشهورترین کارش گرسنه (۱۸۹۹) است. اما شاهکار او را بایـد همین داستان رشد خاك (۱۹۱۷) دانست.

یا دستکم زندان ابد با اعمال شاقه محکوم نمی‌شود. چند سال گذشت. رشد خاك منتشر شد، داستان زندگی مستخدمه‌ای جوان که گناهی مشابه همان زن را مرتکب شده و به‌مجازاتی درحد او نیز محکـوم شده است. خواننده‌ی کتاب می‌داند که کیفر این زن نباید از این شدیدتر باشد.

واپسین اندیشه‌های کافکا که در دیوار بزرگ چین نیز آمده‌اند این داستان را به یاد می‌آورند. زیرا همزمان با انتشار دیوار بزرگ چین (اثـری کـه به راستی استوار به این اندیشه‌هاست) یعنی پس‌ازمرگ کافکا، خوداندیشه‌ها نیز با نام تفاسیر کافکا به‌چاپ رسیدند و مبنای نقد داستان اوقرار گرفتند. در واقع دو راه برای بدفهمی آثار کافکا وجود دارد: یکی تفسیر وتـاویل آنها به‌گونه‌ای طبیعی و دیگری تفسیری فراسوی طبیعی. هردوی این‌تفاسیر روانکاوانه و خداشناسانه به‌گونه‌ای یکسان نکـات اصلـی را ازنظر دور می‌کنند. نخستین گونه‌ی تفسیر توسط هلموت‌کایزر و دومین گـونه‌ی تفسیر توسط نویسندگان بسیاری ازجمله هـ. ج. شوپنر، برنـاردرانگک، برنارد- گروئت هینس‌معرفی شده‌اند. به این دسته‌ی دوم باید نام ویلی‌هاس را نیز افزود، هرچندکه او تفاسیر روشنگری درموردکافکا در زمینه‌هـای دیگری نوشته‌که جلوتر ازآن‌ها یاد خواهیم‌کرد. اما این مـوارد درخشان مانع از ارائه‌ی تفـیر دینی اوازآثارکافکا نشده‌اند. هاس می‌نویسد: «کافکانیرو- های آسمانی وقلمروی فیض را درداستان بلند خودقصر ونیروهای زیرزمینی، قلمروی دادرسی‌ها ومحکومیت‌ها را درداستان دیگر خـود محاکمه به‌کار گرفته است. زمین‌که میان ایندوقرار دارد یعنی سرنوشت زمینی ونیازهای دشوار نیز درشکلی خاص(که به‌گونه‌ای افراطـی روش بیان‌آن تـزیینی است) درداستان دیگر او امریکا به‌کاررفته است.» نخستین نمونه درتفسیر هاس [یعنی فهم نیروهای آسمانی وقلمروی فیض] پس از مـاکس برود، شکل رایج نقد آثارکافکاشد. برنارد رانگک بـا روحیه‌ای مشابـه نوشته: «از آنجاکه می‌توان قصر را جایگاه فیض دانست. تلاش‌ها وکوشش‌هاهمه بیهوده به‌نظرمی‌آیند، زیرا به‌بیانی خداشناسانه می‌توان گفت‌که فیض‌خدایی به وسیله‌ی اراده یا اندیشه‌ی انسان فراچنگ نمی‌آید و تغییر نمی‌یـابد.

ناآرامی و بی‌صبری، تنها، مانع سکون متعالی الهی مـی‌شوند.» این تاویلی ساده‌گرایانه است، اما هرچه بیشتر پیش می‌رود، بیشتر غیرقابل دفاع می‌شود. این نکته را خاصه می‌توان در برداشت ویلی‌هاس یافت: «کافکا به گذشته باز می‌گردد... به کیرکه‌گارد و پاسکال. می‌توان او را یگانه وارث برحق و آندو دانست. نزد این سه‌تن، یک‌مایه‌ی اساساً دینی که به‌گونه‌ای مشقت‌بار دشوار است را می‌توان یافت: انسان همواره در برابر پروردگـار خطاکار است... جهان بالایی کافکا، به‌اصطلاح قصر او، با خدمه‌ی بسیار و پیچیده‌اش ـ انبوه خدمه‌ی شهوت‌ران و حقیرش ـ به‌بهشتی شگفت‌انگیز همانند است که بازی هراس‌آوری با آدمیان در آن پی گرفته می‌شود... و انسان در بـرابر خداوند یکسر گناهکار و خطاکار ایستاده است.» این باور خـداشناسانه حتی فراسوی آیین توجیهی آنسلم قدیس کانتربوری* مـی‌رود و به پندار سبعانه‌ای ختم می‌شود که‌حتی با اثبات متن آثار کافکا خوانانیست: «آیا یک مامور می‌تواند [گناه را] ببخشد؟» درقصر می‌خوانیم: «این تنها در حد اقتداری بی‌مرز است [که گناه را ببخشد] اما حتی مقتدرترین کسان .. نیز چیزی را را نمی‌بخشند، آنـها تنها داوری می‌کنند.» این راه به‌سرعت به بن‌بست می‌رسد. دنیس دو روژه‌مون می‌نویسد: «این همه بیان شرایط دردبار انسان بی‌خدا نیست، بل بیان شرایط دردبار انسانی است که سرنوشت او در دست خدایی ناشناخته قرار گرفته است، چرا که او مسیح را نمی‌شناسد.»

* آنسلم‌قدیس مشهور به آنسلم آئوستا یا قدیس کانتر بوری (۱۰۳۳ـ۱۱۰۹) منطق دان و خداشناس بود. او می‌کوشید با دلایل منطقی وعقلانی به پرسش‌های متافیزیکی پاسخ دهد. بسیاری از اصول عقاید و دلایل او در سده‌های بعد مورد تقلید متالهین مسیحی قرار گرفت. مهمترین اثر او چرا خداوند انسان را آفرید؟ نام دارد. بنیامین دریادداشتی بر مقاله‌ی حاضر خواننده را به نوشته‌های رنـه روکه در مورد آنسلم قدیس راهنمایی‌کرده (واپسین چاپ آن‌ها به سال ۱۹۶۳ منتشر شده):

Roques. R: *Cure Deue Homo*. Paris 1963.

کار ساده‌ای است که از مجموعه‌ی یادداشت‌های کافکا که پس از مرگش منتشر شده‌اند نتایج خیالی دلخواه و فراوان استنتاج کنم. کار دشوار ـ اما، کاوش تنها یکی از مایه‌های اصلی داستان‌های بلند و کوتاه است. فقط همین کار دشوار کلید فهم نیروهای پیشاتاریخی حاکم بر نیروی آفریننده‌ی کافکا را به‌دست می‌دهد، نیروهایی که بی‌شك به‌جهان ما نیز تعلق‌دارند. چه کسی می‌داند که این نیروها با چه نامی خود را به فرانتس کافکا آشکار کردند؟ به‌یقین می‌توان گفت که او آن‌ها را نمی‌شناخت و نتوانست سلوك خویش را با آن‌ها هماهنگ سازد. در آینه‌ای که جهان پیشاتاریخی برابر او نهاد، او در شکل گناه، تنها برخاست آینده را همچون دادخواست و داوری مشاهده کرد. کافکا عاقبت نگفت که چه چیز را دید. آیا شاهد واپسین داوری [در روز رستاخیز] بود؟ آیا او داوری را به دفاع بدل نکرد؟ آیا محاکمه همان مجازات نیست؟ کافکا پاسخی نمی‌دهد. آیا او توقع چیزی را از این مجازات دارد؟ آیا نمی‌خواست کیفر را به‌تاخیر اندازد؟ یعنی تقاضای فرجام کند؟ در داستان‌هایی که از کافکا به‌جا مانده‌اند، هنر روایت همان اهمیت روشنگرانه‌ای را باز می‌یابد که در زبان شهرزاد داشت: به تاخیر افکندن آینده. در محاکمه امید متهم همانا به تاخیرافتادن همه‌چیز است، کاش محاکمه به سرعت به نتیجه نرسد. پدر سالار نیز از به تاخیرافتادن سود می‌برد، حتی اگر بنا به سنت ناگزیر به از کف دادن شغل خویش شود. «من خود را ابراهیمی دیگر معرفی خواهم کرد»، ابراهیم نه همچون پدر سالار یا کهنه فروشی کهنسال، بل به عنوان مردی که آماده است نیاز به فداکردن فوری همه چیز را برآورده کند و به‌سان خدمتکاری به‌کار پردازد، اما او قادر به برآوردن هیچ نیازی نیست، چراکه نمی‌تواند از خانه‌اش دورشود، خانه به‌او نیاز دارد، همواره چیزی در آن هست که باید مراقبش بود، خانه هرگز آماده نیست، و اگر خانه را آماده نکنی، اگر مراقب همه چیز نباشی، نمی‌توانی آن را ترك کنی. تورات هم با این نکته آشناست، آنجا که می‌گوید: «به خانه‌اش نظم بخشید.»

این ابراهیم «به‌سان خدمتکاری» ظاهر می‌شود. کافکا همه‌چیز را تنها در

شکل اداهــا و حرکــات می‌شناسد یعنی چیزهایی کــه (هرچند او خــود نمی‌دانست) سازنده‌ی پاره‌ی ناروشن قصه‌های کوتاه اخلاقی هستند. نوشته‌های کافکا از این اداها سرچشمه می گیرنـد. او از بیان آن‌ها خودداری می کند، شیوه‌ی این کارش مشهور است. وعاقبت وصیت‌نامه‌ی او فرمان به نابودی همه‌ی نوشته‌ها می‌دهد. بنا به این سند ــ که نمی‌تواند به‌چشم کسی که به‌کافکا علاقه دارد بی‌اهمیت آید ــ نــویسنده از آثار خود رضایت نداده و کوشش ادبی خود را در حکم یك شکست ارزیابی می کند و حتی بیش از این خود را از زمره‌ی کسانی می‌شمارد که محکوم به شکست هستند. اما او در تلاش شکوهمند خویش، برای گذر شعر به‌آیین، و تثبیت آیین در قصه‌های کــوتاه اخلاقی و بخشیدن آن ثبات وفــروتنی بی‌همتا به قصه‌های خویش ــ کــه به چشم او همچون یگانــه چیزهای ارزشمند برای فرد می‌آمدند ــ ناکام نماند. هرگز هیچ نویسنده‌ی دیگری نتوانست چون او از این فــرمان اطاعت کند: «تو نباید به خود سیمای مرده‌ای را ببخشی.»

«انگار شرم او را زنده برجا می‌نهاد.» با این واژه‌ها محاکمه پایان‌می‌یابد. شرم مرتبط با «خلوص آغــازین احساس» نیرومندترین حرکت کافکاست. اما سویه‌ای دوگانه دارد. شرم بازتاب صمیمی حضوری انسانی ودرهمین حال گونه‌ای تظاهــر اجتماعی است. شرم تنها به معنای خجلت در بــرابر دیگران نیست بل می‌تواند احساسی باشد که نسبت به دیگران داریم. [از حضور، وجود وکنش آنــان شرمساریم]. بدین سان شرم کافکا، احساسی شخصی نیست همانطورکه زندگی و اندیشه‌ای که بر آن حاکمند نیز چنین نیستند. همان زندگی و اندیشه که او چنین وصف کرده: «او برای زندگی خویش زندگی نمی‌کند، او بــرای اندیشه‌ی خــود نمی‌اندیشد. او انگار درزیر یوغ خانواده زندگی‌می‌کند ومی‌اندیشد... او نمی‌تواند رهاشود.» ما با چهره‌ی بزرك‌کرده‌ی این خانواده‌ی دور ازدست ناآشناییم، خانواده‌ای متشکل از آدمیان و جانوران. اما این نکته روشن است: این خانواده‌کافکا را ناچارکرد تا دوره‌های کیهانی را به داستان‌های خود راه دهد. کافکا با

اجرای فرامین این خانواده انبوه رخدادهای تاریخی را به سان سنگی که سیزیف پیش می‌برد، می‌غلطانند. وچون این انبوه را می‌چرخانـد، سویه‌ی زیرین سنگ به بالا می‌آید و می‌توان دیدکـه چقدر نازیباست. اما کافکا قدرت تحمل آن را دارد: «باور به‌پیشرفت به‌معنای این‌نیست‌که پیشرفت درجریان‌است. اگر چنین می‌بود دیگر باوری در کار نبود.» کافکا دورانی که در آن می‌زید را به‌هیچ‌رو پیشرفتی در برابر آغاز زمان به‌حساب نمی‌آورد. داستان‌های او درجهانی‌که به باتلاقی همانند است رخ می‌دهند. در آثار او، آفریده‌هـا در پله‌ای قرار گرفته‌اندکـه باخوفن از آن همچون «پله‌ی همگانی»* یادکرده است. این واقعیت کـه آن پله امروز به دست فراموشی سپرده شده بدین معنا نیست‌که در زمان حاضر یافتنی نیست. برـ عکس: درست به‌دلیل ماهیت خود، این فراموشی فعلیت دارد. تجربـه‌ای که حتی اندکی از تجربه‌ی انسان معمولی دقیق‌تر باشد می‌تواند این پله را بازیابد. در یکی‌از نخستین یادداشت‌های کافکا می‌خوانیم: «من‌تجربه‌ای دارم، بی‌هیچ شوخی، به‌راستی چون دریازدگی درسرزمینی خشك است.» تصادفی نیست‌که نخستین اندیشه درموردیك لنگر است. کافکا هرگزازبیان حالت‌نوسان وماهیت نوسان‌گونه‌ی متناوب تجربه‌ی خویش خسته‌نمی‌شود. هرحالت، راه را برحالت متقابل خود می گشایـد وباآن درهم می‌آمیزد. پس می‌گوید: «تـابستان بود، روزی گـرم ضربه‌ای به درخانه‌ای اربابی خورد.» و ادامه می‌دهد: «باخواهرم ازمیان در خانه‌ای بزرگ‌که برسرراه خانه‌ی خودمان قرارداشت گذشتیم. به‌یادنمی‌آورم‌که خواهرم ازسرشیطنت به درکوبید یا از خود بی‌خود بود. شاید همان اول، ضربه‌ای کوتاه زد و

* همگانی در برابر واژه‌ی Hetaeric، این واژه‌ای است یونانی به معنای «زن بدکاره»، زنی‌که به مردان بسیاری تعلق دارد.پس به این معناهمگانی است:

Thd Oxford Dictionary of English Etymology. London 1983 P. 439

دیگر در را نکوبید.»* امکان رخداد این سومین بدیل، به دو بدیل دیگر معنی می‌دهد، هرچند که در آغاز از زاویه و نگاهی دیگر فهم آن دشوار به نظر می‌آید. از این زمین باتلاقی است که زنان قصه‌های کافکا سر بر می‌آورند. آنان همچون لنی آفریده‌های مرداب و لجن‌زارند، لنی که «چون انگشت‌های میانی دست راستش را ازهم گشود. میان آن‌ها تارهای پوستی تا نوك انگشت‌ها درهم تنیده شده بودند.»ـ «کوتاه همچون خود انگشتان.» و فریدا با آن رفتار سرشار از تناقض خود روزهای آغازین زندگیش را به‌یادمی‌آورد: «هرگز از گذشته‌ی من نپرسیدی.»** این گذشته ما را به‌زهدان ظلمانی و ژرف پس می‌راند، مکان عشق که به گفته‌ی باخوفن: «شهوت‌رانی از بندگسیخته‌اش، به‌چشم نیروهای ناب انوار بهشتی ناپاك می‌آید و آنچه را کـه آرنـوبیوس Luteae Voluptates [شهوت پـلید] خوانده را توجیه می‌کند.»***

تنها ازاین ایستگاه برتر می‌توان فن بیان کافکای داستانگو را بازشناخت. هرگاه در داستان‌های بلندش، شخصیت‌ها چیزی به ك. می‌گویند، هرچه‌هم مهم یا حیرت‌انگیز باشد، آن را چون موردی آشنا بیان می‌کنند، گویی او مدت‌هاست که خود از این گفته باخبر بوده است. انگار هیچ چیز تازه‌ای درکار نیست، باید ك. را به‌آرامی وادارکرد تا چیزی را به یاد آورد کـه تنها مدتی است آن را فراموش کرده. ایـن نکته را ویلی هاوس در تفسیر پیشرفت حوادث در محاکمه بیان کرده و به درستی یادآورشده: «موضوع

* بازهم اشاره‌ای به‌داستان کوتاه «کوبیدن به در خانه‌ی اربابی».

* نخستین مثال از محاکمه و دومی از قصر است.

** آرنو بیوس. شاعر «پاگانیست» (مومن به خدایان متعدد) بود که درجوانی به‌آیین مسیحیان گروید، درشمال آفریقا به دنیا آمده بود و در رم می‌زیست. مرگ او احتمالاً در سال ۳۲۷ رخ داده.

محاکمه، قهرمان راستین این کتاب باور نکردنی، فراموشی است. منش اصلی کتاب از یاد بردن است... اینجا قهرمان چهره‌ای خاموش است، سیمای یک متهم را دارد، سیمایی باشدتی تکان دهنده ... انکار ناکردنی است که این مرکز رمزآمیز از دین یهودیان سر برآورده است وخاطره همچون تقوا، اجرای نقشی مرموز را بـه عهده دارد. این نه یک منش پیش پـا افتاده بل ژرف‌ترین منش یهوه است که می‌تواند به‌یادآورد، که خاطره ای لغزش ناپذیر را حفظ می‌کند و بـرای سومین، چهارمین و حتی یک صدمین نسل آن را پایدار می‌کند. منزه‌ترین کنش آیین، زدودن گناه از کتاب خاطره است.»

آنچه از یاد رفته (و این نکته ما را به گـذرگاهی دیگر در جهان کـافکا می‌کشاند) - چیزی نیست که به‌گونه‌ای کامل و ناب فردی باشد. از یاد- رفته‌ها باهرچه‌که از جهان پیشا تاریخی فراموش شده‌اند، درهم می‌آمیزند، باهم چیزی بی‌شمار، بی‌ثبات، باهسته‌ای دگرگون‌شونده، آماده‌ی تبدیل به چیزی نو و شگفت‌انگیز را می‌سازند. فراموشی، از لوح خاطره زدودن، حجمی است که درآن جهان میانجی‌گونه وهمواره‌استوار داستان‌های کافکا را می‌توان دید. «اینجا لبریز بودن جهان به‌منزله‌ی یکتا واقعیت سر بر می- آورد. تمامی ارواح باید مشخص وخاص باشند تـا جایگاه خویش و دلیل وجودی خود را بازیابند. اگرکاری به عهده‌ی جهان معنوی و روحـانی واگذار شده باشد به‌سرعت تبدیل به روح، به ذهن، می‌شود. این ارواح و اذهان به افرادی معین و مشخص استحاله می‌یابند، کسانی که دارای نامند، رابطه‌ای ویژه با ستایشگر دارنـد ... وجود سرشار آنان بی‌هیچ پروا بـا جنبه‌ی سرشار ولبریز جهان عجین می‌شود... اما انبوه ارواح بی‌هیچ دلیلی رشد می‌یابند... ارواح تازه‌ای به ارواح پیشین افزوده می‌شوند وهریک از دیگری با نام خاص خود متمایز می‌گردد.» این همه نه درباره‌ی کافکا بل درباره‌ی چین آمده است. فرانس روزنسوایگ در مورد پرستش پیشینیان و اجداد در چین، درکتاب خود ستاره‌ی رستگاری جملات بالا را نـوشته است. به‌چشم کافکا جهان اجدادی چنان ژرف می‌نماید که هرگز نمی‌تـوان

نمایان می‌شود. این دلهره همه‌چیز را تباه می‌کند، اما بازتنها نکته‌ی امید- بخش است. و از آنجاکه ناشناخته‌ترین و ازیاد رفته‌ترین سرزمین‌ها بدن خود ماست، می‌توان فهمید که چرا کافکا جرقه‌ای که در درونش می‌زند را «حیوان» می‌نامد. حیوان سرراست‌ترین هدف یك ایل بزرگ بود.

شگفت‌آورترین‌زاده‌ی گناه که جهان پیشاتاریخی همراه با گناه در کافکا بیدار کرد اودرادك* است: «درنگاه نخست همچون ماسوره‌ای کلفت وستاره شکلی می‌نمود و به راستی به‌نظر می‌آمد که گردش‌را نخ گرفته است، تکه- نخ‌هایی کهنه به اشکال و به‌رنگ‌های گوناگون که به‌هم گره خورده ودرهم رفته باشند. اما تنها ماسوره‌هم نیست، چراکه از میان ستاره، میله‌ی عرضی چوبینی بیرون آمده که عمود بر آن میله‌ی دیگری نیز قرار گرفته است. به یاری این میله‌ی دوم ویکی از پرهای ستاره، این شیئی مـی‌تواند بایستد، انگار که دوپا داشته باشد.» اودرادك «به نوبت‌گاه در اتاق زیر شیروانی، گاه درپله‌ها، راهروها، یا تالارها می‌ایستد.» یعنی مکان دلخـواهش چیزی شبیه یك تالار دادرسی است، دادگاهی که برای بررسی گنـاه تشکیل شده باشد. اتاق‌های زیرشیروانی، انبارهای اشیاء دور ریخته و ازیاد رفته‌اند. شاید جبر حضور در دادگاه، مـوجد احساسی باشد که همتای دیگـری نیز می‌توان بر آن یافت: چیزی که درصندوق‌های قدیمی یافتنی است، صندوق- هایی که در اتاق زیرشیروانی ـ که سال‌هـاست درآن قفل است ـ خـاك می‌خورند. می‌خواهیم که این کار سخت و روزمره را تا پایـان زمان ادامه دهیم. همانطور که ك. به دفاع مکتوب خویش همچون چیزی مـی‌نگرد که برای «چند روز مشغول داشتن اندیشه‌ی ازحال رفته‌ی آدمـی که در دوران بازنشستگی به‌سر می‌برد» کارآست.

اودرادك قیافه‌ای دارد که اشیاء‌درزمان فراموشی، آنگاه که ازیاد می‌روند، باید داشته باشند. آنها ازشکل می‌افتند. او در «دل نگرانی پدر خانواده»

* قهرمان داستان کوتاه «دل نگرانی پدرخانواده»

انتهای آن را سنجید. درست به‌جهان واقعیات می‌ماند وارزش آنـان برابر است. باری، جهان اجداد و پیشینیان چونان توتم‌های اقوام آغازین، کافکا را بـه حیوانات نزدیك مـی‌کند. کافکـا، بی‌شك، یگانـه نویسنده‌ای نیست که حیوانات را همچون حجم فـراموشی می‌شناسد. در داستان عمیق تیك (Tieck)* یعنی «اکبرت بود»، نام از یاد رفته‌ی یك سگ کوچك، استروه‌می، چونان گناهی آمیخته به راز نمایان می‌شود. می‌توان دریافت که چرا کافکا همواره، بی‌خستگی، آنچه که میان حیوانات از یاد رفته است را کشف می‌کند. از یاد رفته‌های حیوانات، شاید مهمترین اهداف به‌حساب نیایند، اما بدون آنها هیچ کاری نمی‌توان کرد. «هنرمند گرسنه»** را به یاد آورید که «اگر باصراحت سخن بگوییم باید بپذیریم که جای او در باغ وحش باید باشد.» آیا دشوار است که حیوانات آثار کافکا را در حال نقب کندنـی همیشگی ببینم؟ همچون آن «موش کور غول آسا» که کاری جز نقب کندن نداشت؟*** و با این همه، این اندیشه همچون موش کور سخت گریزنده است. بی‌هدف میان دل‌نگرانی‌ها، انگار از سوراخی به‌سوراخی دیگری، می‌گردد، و برسر هر دلهره با بی‌ثباتی برآمده از نامیدی می‌ایستد و گـازی کوچـك به آن می‌زند. و پروانه‌ها را را نیز در آثار کافکا از یاد نبریم. «گراشیوس شکارچی» گناهکار که حاضر به‌پذیرش گناه خویش نیست «ناگـاه تبدیل به‌پروانه‌ای می‌شود» و بعد می‌گوید «نخندید.» این نکته قطعی است: میان همه‌ی آفریده‌های کافکا، حیوانات بیش از دیگران امکان ومجال فکـر کردن را دارند. آنچه که در قانون، فساد و تباهی نام گرفته در اندیشه‌ی آنان چونان دلهره

* لودویگ تیك (۱۸۵۳ــ۱۷۷۳) شاعر، داستان نویس و نمایش‌نویس رمانتیك آلمانی. او داستان مشهور «اکبرت بود» را به‌سال ۱۷۹۷ نوشته است. این داستان همچون قصه‌های کودکان بیانگر تنهایی دختری جوان است که در جنگلی دور، با پیرزنی، پرنده‌ای و سگی سال‌ها زندگی می‌کنند. اثری است عمیق و اصیل بازگوی نیاز معنوی آدمی به‌زندگی میان دیگران.

** اشاره به داستان کوتاه «هنرمند گرسنه» (۱۹۲۲)

*** اشاره به داستان کوتاه «موش کور غول آسا» (دسامبر ۱۹۱۴).

نمایان می‌شود. این دلهره همه‌چیز را تباه می‌کند، اما بازتنها نکته‌ی امید- بخش است. و از آنجاکه ناشناخته‌ترین و ازیاد رفته‌ترین سرزمین‌ها بدن خود ماست، می‌توان فهمید که چرا کافکا جرقه‌ای که در درونش می‌زند را «حیوان» می‌نامد. حیوان سرراست‌ترین هدف یك ایل بزرگ بود.

شگفت‌آورترین‌زاده‌ی گناه‌که جهان پیشاتاریخی همراه باگناه در کافکا بیدار کرد اودرادك* است: «درنگاه نخست همچون ماسوره‌ای کلفت وستاره شکلی می‌نمود و به راستی به‌نظر می‌آمد که گردش‌را نخ گرفته است، تکه- نخ‌هایی کهنه به اشکال و به‌رنگ‌های گوناگون که به‌هم گره خورده ودرهم رفته باشند. اما تنها ماسوره‌هم نیست، چراکه از میان ستاره، میله‌ی عرضی چوبینی بیرون آمده‌که عمود برآن میله‌ی دیگری نیز قرار گرفته است. به یاری این میله‌ی دوم ویکی از پرهای ستاره، این شیئی می‌تواند بایستد، انگار‌که دوپا داشته باشد. » اودرادك «به نوبت گاه در اتاق زیر شیروانی، گاه درپله‌ها، راهروها، یا تالارها می‌ایستد.» یعنی مکان دلخواهش چیزی شبیه یك تالار دادرسی است، دادگاهی که برای بررسی گناه تشکیل شده باشد. اتاق‌های زیرشیروانی، انبارهای اشیاء دور ریخته و ازیاد رفته‌اند. شاید جبر حضور در دادگاه، موجد احساسی باشدکه همتای دیگری نیز می‌توان برآن یافت: چیزی که درصندوق‌های قدیمی یافتنی است، صندوق- هایی که در اتاق زیرشیروانی ـ که سال‌هاست درآن قفل است ـ خاك می‌خورند. می‌خواهیم که این کار سخت و روزمره را تا پایان زمان ادامه دهیم. همانطور که ك. به دفاع مکتوب خویش همچون چیزی می‌نگردکه برای «چند روز مشغول داشتن اندیشه‌ی ازحال رفته‌ی آدمی که در دوران بازنشستگی به‌سر می‌برد» کارآست.

اودرادك قیافه‌ای دارد که اشیاءدرزمان فراموشی، آنگاه‌که ازیاد می‌روند، باید داشته باشند. آنها ازشکل می‌افتند. او در «دل نگرانی پدر خانواده»

* قهرمان داستان کوتاه «دل نگرانی پدرخانواده»

چنان است که هیچ کس نمی‌تواند بازش شناسد، از شکل افتاده‌است،همچون حشره‌ای که همه اورا خوب می‌شناسیم، گره گــو آر سامسا بود، کسی که از شکل افتاده است، و بازهم همچون حیوانــی زشت، نیمــی گــو سفند و نیمی گربه که «چاقوی قصاب» برای او شاید درحکم رهایی باشد.* او هم از شکل افتاده است. این چهره‌های آثار کافکا همراهند با صفی طویل از چهره‌هایی که همگی ازشکل افتادن را باز می‌تابند: گوژپشت‌ها. از میــان تمامی تصاویر درداستان‌های کافکا هیچ تصویری چون انسانی کــه گردنش در سینه فرو رفته تکرارنمی‌شود: مامورین دادگاه زمانی که ازشدت‌خستگی ازپامی‌افتند، دربان هتل‌زمانی که‌باصدایی خفه خم می‌شود،ملاقات کنندگانی که باشنیدن مویه‌های آرامی در تالارها ازهم می‌شکنند. درداستان «گــرده محکومین»** قدرتمندان دستگاهی قدیمی را به‌کار می‌گیرندکــه حروفی را با خطی خوانا برپشت هرمحکوم می‌نگارد، وبا سوزن‌هایی‌اشکالی زینتی بر بدن او نقش می‌کند، تا محکومیتش درمورد جرمی نادانسته از پشت او آشکار شود. این کار همواره برپشت‌محکومین‌انجام می‌شود، پشتی که‌بایدبر آن بارنهند و کافکا همواره به‌این‌پشت خم شده می‌اندیشید. به‌این‌یادداشت که درمیان نخستین‌نوشته‌های اوجای دارد دقت کنیم: «برای اینکه تا آخرین حد ممکن سنگین باشم،که به گمانم وزن زیاد یاری دهنده‌ی به‌خواب است، بازوهایم را چون صلیب برسینه نهادم و کف دست‌هایم را تا روی شانه‌ها رساندم. مدت‌ها آنجا همچون سربازی که زیربار کــوله‌پشتی خود خم شده باشد بی‌حرکت به‌جا ماندم.» به آسانی می‌توان دیدکه تصور داشتن بــار اینجا با فراموشی رابطه دارد، فراموشی کسی که به‌خواب رفته است.همین نماد در ترانه‌ی مردمی «قوزی کوچولو» آمده است. این قــوزی کوچك به زندگی ازشکل افتاده‌ی خویش خو گرفته است، و این‌زندگی باید باظهور مسیح موعود از میان برود. زمانی‌یك خاخام بزرگ گفته بودکه درآرزوی تغییر کامل جهان از راه کاربردزور نیست بل تنها می‌خواهد اندکی سازگاری

* اشارات دیگری به دو داستان کوتاه «مسخ» و «موجود دودگه».

** این داستان راکافکا در اکتبر ۱۹۱۴ نوشته است.

در آن ایجاد کند:

«وقتی به‌اتاقم میآم / تا تخت مو درست کنم / یه‌قوزی کوچولو اونجاس / که‌به من می‌خنده.»

این خنده‌ی اودرادك است « چیزی همچون خش خش برگ‌های خشك».

«وقتی کنار نیمکتم زانو می‌زنم / می‌خوام دعا بخونم / یه قوزی کوچولو اونجاس / به من میگه / آقا کوچولو، ترو بخدا / واسه‌ی قوزی کوچولو هم دعا بخون.»*

شعر مردمی چنین پایان می گیرد. کافکا در ژرفای اندیشه‌اش به چنان چیزی دست یافته که «تقدیس اسطوره‌ای» یا «الهیات هستی شناسانه» نمی‌توانند آن را درك کنند. این هسته‌ی سنت هنر مردمی یا به‌گونه‌ای خاص هنر مردمی آلمانی و یهودی است. حتی اگر کافکا دعا نمی‌خواند ـ و ما نمی‌دانیم که آیا او دعا می‌خواند یا نه ـ باز در اوج آن حالتی قرار داشت که مالبرانش از آن چنین یاد کرده است: «دعا خوانی طبیعی روح»، یعنی دقت و اهتمام. و در این اهتمام کافکا تمامی آفریده‌های زنده را در نظر گرفت. همانطور که قدیسان در دعاهای خویش آنان را از نظر دور نمی‌کردند.

۴ـ سانکو پانزا

در یك روستا که ساکنین آن پیرو فرقه‌ی هسیدی** بودند، یهودیان در یك شب «سبت» گرد هم آمدند. همگی آنان مردم یك روستا بودند. به جز یك

* والتر بنیامین در خاطرات کودکی خود که در برلین سپری شده، با همین عنوان «گوژپشت کوچك» این ترانه را آورده است، (Schriften.1. P 630) او ترانه را در کتاب ترانه‌های مردمی آلمانی به تدوین گئورگ شرر (G.Scherer) خوانده بود.

** فرقه‌ای از دین یهود. واژه‌ی Hasid به دومعنای آیین وصالح است. درسده‌ ←

نفر که هیچ کس او را نمی‌شناخت. مردی سخت تهیدست و ژنده پوش که در یك گوشه‌ی تاریك در انتهای اتاق قوز کرده و نشسته بود. از همه چه‌ز سخن به میان آمد. کسی پیشنهاد کرد که حاضرین فرض کنند که یك آرزویشان بر آورده خواهد شد و آرزوی خود را به‌نوبت برزبان آورند. مردی پول می‌خواست، دیگری داماد، سومی مغازه‌ی درودگری و بدین‌سان هر کس از آرزوی خود گفت. آنگاه اهل روستا خاموش شدند، تنها مرد ژنده پوش در گوشه‌ی تاریك اتاق به جا مانده بود. ازسر بی‌میلی و اکراه به‌پرسش چنین پاسخ داد: «آرزو دارم سلطانی نیرومند در کشوری بزرگ بودم. و یك شب که در بستر خویش به‌خواب بودم دشمنی سرزمین مرا تسخیرمی کرد، سپیده‌دم سوارانش برقصر من هجوم می‌آوردند و مقاومتی دربرابر خود نمی‌دیدند. یارانم مرا بیدار می کردند و بی‌آنکه فرصت لباس‌پوشیدن‌رامی‌یافتم باهمان زیر جامه‌ی خود می گریختم، از تپه‌ها و دره‌ها، از میان جنگل‌ها، شب‌ها و روزها می گذشتم و عاقبت به‌سلامت به این گوشه، روی این سکومی‌رسیدم. آرزوی من این است.» دیگران نشانه‌هایی به‌معنای عدم درك سخنان مرد رد و بدل کردند. یکی پرسید: «و این آرزو چه سودی برای تودارد؟» پاسخ شنید: «زیر جامه‌ام به جا می‌ماند.»

این داستان ما را یکسر به‌قلب دنیای کافکا می برد. نمی‌توان گفت که آن دگرگونی‌ها وازشکل انداختن‌ها که ماموریت مسیح موعود است، تنها مکان را دگرگون خواهند کرد. به‌یقین آن‌هابه‌معنای‌دگرگونی زمان ما نیزخواهند بود. کافکا بی‌شك این نکته را درنظرداشت که باهمین اطمینان پدربزرگ

←

های میانه پیروان این فرقه در اروپای مرکزی و آلمان آیین یهود را حفظ کردند. این‌فرقه عارفانه‌ترین ورمزآمیزترین برداشت از یهودیت را ارائه کردند. برداشتی که درعین‌حال اخلاقی‌نیز هست. مارتین بوبر، اندیشمند یهودی سده‌ی حاضر درباره‌ی آیین هسیدی گفته «همان آیین کهن است به اضافه‌ی اخلاق.»

را در داستان کوتاه «دهکده‌ی بعدی» وادار می‌کند تا بگوید: «زندگی به گونه‌ای شگفت‌آور کوتاه است، اکنون که به گذشته می‌نگرم زندگی به چشم من چندان فشرده می‌آید که به سختی می‌توانم درک کنم چگونه مثلاً ممکن است مردی جوان اراده کند تا با اسب خود به دهکده‌ی بعدی برود، اما نترسد که ـ جدا از حوادث ناگوار ـ زمان همین زندگی عادی که چنین خوش می‌گذرد نیز یکسر برای این سفر نابسنده باشد.» برادر این پیرمرد همان مرد ژنده پوش است که زندگی «عادی» او که «چنین خوش می‌گذرد» به او حتی فرصت آرزویی را هم نداده است. و او تنها در زندگی غیرعادی و ناشاد خود در حال گریز است و آرزو را پیش می‌کشد تا بتواند زندگی را کامل کند.

طایفه‌ای از آفریده‌های کافکا به راهی خاص کوتاه بودن زندگی را به حساب می‌آورند. اینان از «شهری در جنوب» سر برآورده‌اند: «آنجا مردمی زندگی می‌کنند که (فکرش را بکن!) هیچ نمی‌خوابند. ـ چرا نمی‌خوابند؟ ـ زیرا خسته نمی‌شوند. ـ چرا خسته نمی‌شوند؟ ـ زیرا احمقند. ـ مگر احمق ـ ها خسته نمی‌شوند؟ ـ آخر چگونه ممکن است که احمق‌ها خسته شوند؟» شاید بگویند که احمق‌ها با آن یاوران که هرگز خسته نمی‌شوند خویشاوندند. اما پرسش اصلی در مورد طایفه‌ای است که از آن یاد کردیم. چندبار به چهره‌ی یاوران اشاره شده که از آن «آدم بزرگ‌ها و شاید حتی دانش‌آموز ـ ها» تشکیل شده‌اند. به‌راستی که دانش‌آموزان که همواره در شگفت انگیز ـ ترین اماکن، در داستان‌های کافکا ظاهر می‌شوند سخنگویان و رهبران این طایفه‌اند. کارل در حالیکه با حیرت به دانش‌آموز می‌نگریست پرسید: «آخر شما چه موقع می‌خوابید؟» پسرک پاسخ داد: «آه، خواب! من وقتی مشق‌هایم را تمام کنم کمی می‌خوابم.» این نکته یادآور بیزاری کودکان از خوابیدن است. از همه‌چیز گذشته، مگر نه اینکه وقتی آن‌ها در خوابند چیزی می‌تواند رخ دهد که به آنها نیز مربوط می‌شود؟ «جای خوبش را فراموش نکن!» ما همه با این تذکر کودکان آشناییم که هنگام شنیدن قصه‌ها می‌گویند، هر چند در هیچ قصه‌ای هرگز این «جای خوب» پیدا نمی‌شود. اما فراموشی همواره به‌معنای از یاد بردن آن «جای خوب قصه» نیز هست. «نیاز به یاری

گرفتن از دیگران گونه‌ای بیماری است و برای بهبودی از آن باید در بستر خوابید.» و این سخن طنزآمیز روح سرگردان و ناآرام گراشیوس شکارچی است. دانش آموزان هنگامی که مشق می‌نویسند بیدارند و شاید هستی بیدار آنان بهترین نکته در مشق‌هایشان باشد. این شیوه‌ی پوشیده‌ای است که قوانین اصلی ریاضت‌کشانه‌ی کافکا درونش کار می‌کنند.

دستامد اصلی آنان درس خواندن است. کافکا بادقت این نکته را از سال‌های دور کودکی خود بیرون می‌کشد: «خیر، کاملاً چنین نیست، زمانی بسیار دور کارل در خانه می‌ماند، پشت میز پدر و مادر می‌نشست و مشق می‌نوشت. درحالی‌که پدرش روزنامه می‌خواند یا با کتاب‌هایش مشغول می‌شد و یا برای چند موسسه نامه می‌نوشت ومادرش دوزندگی می‌کرد و کلاف بلند نخ را بادست‌هایش می‌کشید. کارل که نمی‌خواست مزاحم پدر باشد تنها کتاب‌های مدرسه و کتابچه‌هایش را روی میز گذاشت، درحالیکه کتاب‌های مورد نیاز دیگرش را روی صندلی‌کنارش قرار می‌داد. چقدر همه‌چیز آرام می‌گذشت! آدم‌های غریبه چقدرکم وارد این اتاق می‌شدند!» شاید این کارهای درسی به هیچ نمی‌ارزید، اما به‌آن شکل از بی‌ارزشی نزدیك بودند که یگانه امکان دهنده به‌وجود چیزی کارآست، یعنی به‌کتاب دائو. کافکا درپی این چیز می‌گشت، او مشتاق بود که «به میز با مهارتی دستامد دشواری و رنج، باچکش ضربه زند و درهمین‌حال کاری نکند». کاری چنان نکندکه کسی بتواند بگوید «چکش‌زدن برای‌او چیزی نیست.» بل بگوید«چکش‌زدن برای او به معنای واقعی خود هم چکش‌زدن است و هم در عین حال چیزی نیست.» و این نکته ضربه‌های چکش را خشن‌تر، قاطع‌تر، واقعی‌تر وهم اگر مایل‌باشید می‌توان گفت احمقانه‌تر جلوه‌می‌دهد. این تفرعن‌مصمم و آلوده به تعصبی است که میان دانش‌آموزان آنگاه‌که مشق‌می‌نویسند یافتنی است. این شگفت‌آورترین گونه‌ی تفرعن است که به تصور آدمی درآید. کاتبین،دانش‌آموزان از نفس افتاده‌اند، آنان به‌آرامی به‌مسابقه‌ی خود ادامه می‌دهند. «بیشتر، مامور چنان باصدای آهسته‌ای متن را می‌خواندکه کاتب درحالت نشسته آن‌را نمی‌شنید. ناچار می‌شد ازجای

خود برخیزد ، متن را بگیرد، به‌سرعت باز بنشیند و آن را بنویسد. باز از جای خود بپرد، وکار چنین ادامه می‌یافت . چقدر شگفت‌آور بودا تقریباً غیرقابل درك بود.» فهم این‌نکته آنگاه آسان‌تر خواهد بودکه هنرپیشه‌های تماشاخانه‌ی‌طبیعی (هوای‌آزاد) اکلاهمارا به‌یاد آوریم. هنرپیشه‌ها ناگزیر بودند اشارات راهنمای خود را به‌سرعت دریابند ومشابه افرادی باپشتکار می‌شدند. به راستی نزد آنان حکم «چکش‌زدن، چکش‌زدنی واقعی است و درهمین‌حال چیزی نیست » به معنای آن است کـه حکم را باید چونـان بخشی از نقش خود بپذیرند. آنان این نقش را تمرین می‌کنند و تنها یك هنرپیشه‌ی بی‌استعداد، واژه یا حـرکتی را فراموش می‌کند. برای اعضای گروه اکلاهما نقش به‌معنای نخستین سال‌های‌زندگی آن‌هاست، چنین است معنای «طبیعت و هـوای آزاد» در این نمایشی‌که درطبیعت و هوای آزاد اجرا می‌شود. هنرپیشه‌هایش بازخرید می‌شوند، اما دانش‌آموزانی که‌کارل وقتی در ایوان‌کتاب می‌خواند، خاموش به‌آنها می‌نگریست، چنین نیستند . کارل «صفحه‌ی‌کتاب را ورق می‌زند ، گاه به‌گاه به چیزی درکتابی دیگر می‌نگرد،کتابی‌که همواره آن را همچون نوری جهنده در هوا می‌گیرد، و معمولاً یادداشت‌هایی‌دردفتری می‌نویسد و دراین حال چهره‌ی خوددرا به‌گونه‌ای شگفت‌آور به‌کاغذ نزدیك می‌کند.»

کافکا هرگز از معرفی ادا و حرکت به ایـن شیوه دست نکشید. اما به‌گونه‌ای یکسان این‌کار را باسرگشتگی انجام می‌داد. ك. را به درستی با آن سرباز نیك،شوایك قیاس‌کرده‌اند. اما یکی‌از همه‌چیز به‌حیرت می‌افتد و دیگری را هیچ چیز متحیر نمی‌کند. اختراع سینماوعکاسی‌در دورانی‌به انجام‌رسیده‌که‌افرادتا آخرین حد ازیکدیگر بیگانه شده‌اند. دوران روابطی که به‌گونه‌ای پیش‌بینی‌ناپذیر مداخله گرند و به راستی یگانه شکل روابط میان افراد شده‌اند. تجربه نشان داده‌که افراد شیوه‌ی راه رفتن خود را در پرده‌ی سینما ویا صدای خود را در دستگاه ضبط‌صوت نمی‌شناسند. وضعیت هرکس در این تجربه با وضعیت‌کافکا همانند است ، همین وضعیت او را ناچار به‌آموختن می‌کند، هرجا کـه او با پاره‌هایی از زنـدگی خویش

روبرو می‌شود. پاره‌هایی که هنوز در زمینه‌ی نقش او جای دارند، این آموختن تبدیل به یك اجبار می‌شود. او شاید به‌واپسین ادا و حرکت چنك اندازد، همانطور که پیتر شله میل به‌سایه‌ای که فروخته است متوسل می‌شود. او شاید خویشتن را درك کند، اما برای این کار چه کوشش عظیمی مورد نیاز است. این تند بادی است که از سرزمین فراموشی می‌وزد و در حکم آموختن قواعد هجومی سلحشورانه علیه آن است. بدین سان ژنده پوشی که درگوشه‌ی اتاق خزیده،درگذشته‌ی خویش پیش می‌تازد تا خود را در چهره‌ی سلطانی فراری بازیابد. این تاختن به گذشته که برای تمام عمر بسنده است، به‌زندگی مرتبط است، زندگی که برای سفری چنین سخت کوتاه است: «تا مهمیز بزنیم، همه چیز می‌گذرد، چراکه مهمیزی درکار نیست، افسار را باید دور انداخت، چراکه افساری وجود ندارد و به‌چشم‌انداز پیش روی خود باید همچون خلنگ زاری نگریست که علف‌های آن را تازه چیده‌اند. بدان نگریستن هنگامی که گردن و سر اسب دیگر از چشم‌انداز گذشته باشد.»* و این کمال و نهایت خیال‌بافی درباره‌ی سواری نجیب است که به سوی گذشته درسفری که به گونه‌ای تعدیل ناپذیر شاد و سرخوش می‌نماید، می‌تازد، سواری که برترك اسبی برهنه، بی‌افسار ومهمیز نشسته است. اما سواری نفرین شده است که به یابوی وامانده‌ی خویش زنجیر شده باشد، چراکه عاقبت هدفی برای آینده‌ی خویش تعیین کرده است، هدفی که می‌تواند همچون سردابی نزدیك باشد. اسب او وخود او از نفرین‌شدگانند: «به‌مرکب نشستم، دستم را به‌روی دسته نهادم، ساده‌ترین افسار. خودرا به دشواری‌های پلکان عادت دادم، پایین رفتم، اما درمیان راه، مرکبم بالا آمد، چه باوقار. شترهایی که برکف لمیده بودند دیگر برنخاستند و به‌گونه‌ای زیبا خودرا همراه بامراقبت شتربانان تکان‌دادند چشم‌اندازی نا امیدانه‌تر از «مناطق کوه‌های یخی» نمی‌توان یافت که در آن سواران برای همیشه ازنظر پنهان می‌شوند. از «پست‌ترین نواحی مرگ»

* اشاره‌ی دیگر ــ بابیانی‌دیگر ــ به‌داستان کوتاه «آرزوی سرخ‌پوست بودن»

بادی می‌وزد که او آن را دوست دارد، همان بادی که همواره از جهان پیشاتاریخی آثار کافکا می‌وزد و قایق گراشیوس شکارچی را به پیش می‌راند: «با همان رمز و راز و همان فداکاری که میان یونانیان و بربرها یکسان یافت می‌شود.» پلوتارك نوشته: «چنین گفته‌اند که باید دو گوهر نخستین و دو نیروی متضاد درکار باشند. یکی از آن‌ها به‌پیش تازد و دیگری درهمان حال بازگردد و به پشت سر تازد.» تقابل داستان‌ها، همان مسیر آموختن است که زندگی را بدل به نگارش می‌کند. اسنادش بوکه فالوس است، «وکیل تازه» که راه بازگشت را بدون اسکندر نیرومند در پیش گرفت، یعنی راهی خلاف مسیر فاتح پیشتاز را پیمود: «پهلوی او رها شد، رها ازفشار ران‌های سوار، در نور ملایم یك چراغ، بسیار دور از غوغای نبردهای اسکندر، او صفحات کتاب‌های کهن ما را می‌خواند و ورق می‌زند.»*

ورنر کرافت زمانی تفسیری براین داستان نوشت. او پس از دقت فراوان به تمامی جزییات متن یادآور شد: «هرگز در ادبیات نقدی چنین قدرتمند و نافذ از اسطوره درتمامی سویه‌های آن یافت نشده است.» به نظر کرافت هرچند که کافکا واژه‌ی «عدالت» را به‌کار نگرفته، اما عدالت، نقطه‌ی آغاز نقادی او از اسطوره است. لیکن اگر به این نتیجه برسیم، این خطر نیز در کمین راهمان هست که کار کافکا را محدود به‌همین نقطه کنیم. آیا به‌راستی قانون را باید به التماس طلب کرد تا بتوان علیه اسطوره و به نام عدالت ایستاد؟ خیر، بوکه فالوس همچون یك استاد حقوق، به سرچشمه‌ی کار خویش وفادار ماند، جز اینکه قانون را به‌کار نگرفت و شاید این نکته به معنایی کافکاگونه برای هردوی بوکه فالوس و دادگاه چیزی تازه باشد. قانونی که در مورد آن پژوهش بشود اما هرگز به‌کار نرود، دروازه‌ی عدالت است.

دروازه‌ی عدالت آموختن است. اما کافکا توجهی به آنچه که سنت به پژوهشگر

* اشاره به داستان کوتاه «وکیل مدافع جدید» (آغاز ۱۹۱۷).

تورات وعده می‌دهد ندارد. هم یاوران او در این راه خادمین کلیسایندکه خانه‌ی دعای خویش را ازکف داده‌اند و دانش‌آموزان او آن طلبه‌هایند که نگاشته‌ی مقدس خویش راگم کرده‌اند. اکنون دیگر چیزی نیست که از آنان در «سفری که به‌گونه‌ای تعدیل ناپذیر شاد و سرخوش می‌نماید» مراقبت کند. کافکا، اما، قانون سفر وسلوك خویش را یافته است. دستکم در یك مورد او توانسته سرعتی نفس‌گیر را به نظم آورد، و این کار را به یاری روایت آهسته و موزونی انجام داده که احتمالاً درطول زندگی خویش همواره شاهد آن بوده است. او این نکته را در یك قطعه‌ی کوتاه شرح داده، قطعه‌ای که کامل‌ترین نوشته‌ی اوست*، نه تنها به این دلیل که تفسیری است:

«بدون لاف و گزاف، سانکو پانزا در طول سال‌ها توانست انبوهی از افسانه‌ها وحوادث زندگی سلحشوران را عرضه‌کند و درغروب‌های بسیار و شامگاهان پی درپی، شیطانش یعنی همان‌که بعدها به او دن‌کیشوت نام داد، از خود او، سر برآورد. و این شیطان کرداری جنون‌آمیز را درپیش گرفت که هرچند فاقد نقشه‌هایی از پیش تعیین‌شده بود، نقشه‌هایی که‌گویی سانکو پانزا با آن‌ها آشنا بود، باز مشکلی برای هیچ‌کس ایجاد نکردند. سانکو پانزا همچون مردی آزاده، از دیدگاه فلسفی در پی دن‌کیشوت روان شد و همراه با او به نبرد مقدس شتافت. شاید بدون حس مسوولیت چنین کرد و از این رو از ضیافتی عالی و ثمربخش تا پایان زندگی خود، بهره برد.»

* اشاره به داستان‌کوتاه «حقیقت‌دربا‌ره‌ی سانکو پانزا» (اکتبر ۱۹۱۷). در سطور بعد اشاره به‌بوکه فالوس‌اشاره‌ی مجددی است به داستان «وکیل مدافع جدید». بنیامین می‌گوید که در هردو داستان دو مردی‌که در حاشیه‌اند(بوکه فالوس همراه وکاتب اسکندرکبیر و سانکو پانزا همراه وخادم دن‌کیشوت قهرمان داستان سروانتس) آفرینندگان راستین دو مرد سرشناس هستند.

سانکو پانزا، مجنونی با وقار، هم یاری زمخت و نتراشیده، سوار کارش را به‌پیش راند. بوکه فالوس نیز سوار خود را جاودانه‌کرد. این نکته‌که آیا به راستی سواری وجود داشت یا تنها مرکبی در میان بود برای ما چندان اهمیتی ندارد، تنها اگر پشت ازآن بار سنگین رها شود.

سوررآلیسم

واپسین عکس فوری از اندیشه‌گران اروپایی

چشمه‌های اندیشه‌گرانه همواره بستر آبراهه‌ای را می‌گشایند تا بر فراز آن ناقدان به ارزیابی بپردازند. در مورد سوررآلیسم این بستر از تمایز لایه‌های اندیشه‌گرانه در فرانسه و آلمان ایجاد شده است. آنچه که به سال ۱۹۱۹ سرچشمه‌ی خود را درمیان گروه کوچکی از ادیبان فرانسوی یافت (تنها مهم‌ترین نام‌ها را به‌یاد آوریم: آندره برتون، لویی آراگون، فلیپ سوپو، روبر دسنوس*، پل الوآر) با ملال و کسالت اروپای پس از جنگ و واپسین نشانه‌های زوال [جامعه‌ی] فرانسه همخوان بود. حضرات دانشمندی که حتی امروز هم به «سرچشمه‌های معتبر» این جنبش اشاره دارند و همواره تکرار می‌کنند که جنبش دستامد گروه کوچکی از ادیبان بود که به وسوسه‌ی آزار مخاطبین نجیب هنر خویش دچار آمده بودند، تا حدودی به کارشناسانی همانندند که پس از آزمون‌های طولانی درمورد چشمه‌ای کوچك با اطمینان اعلام می‌کنند که این چشمه‌ی حقیر هرگز نخواهد توانست توربین‌های عظیم را بگرداند.

اما راست این است که ناظر و ناقد آلمانی بربالای این چشمه نایستاده و همین نکته امتیاز کار اوست. او در ژرفای این بستر جای گرفته و از آنجاست که می‌تواند نیروی حرکت آن را اندازه بگیرد. این ناقد به‌مثابه‌ی یك آلمانی به خوبی با پرسش بحران اندیشه‌گرانه یا بهتر بگویم با بحران برداشت انسان‌گرایانه از آزادی آشناست و می‌داند آن شکل از آگاهی که درون جنبش ایجاد شد و خواست تا فراسوی مباحث همیشگی و جاودانه برود و کوشش داشت تا از هر طریقی به‌نتیجه‌ای دست یابد تا چه‌حد واپس‌گرا بود. ناقد

* فلیپ‌سوپو (۱۸۹۷ــ   ): شاعر و داستان نویس که در آغاز سوررآلیست بود و به سال ۱۹۲۶ از این گروه «اخراج» شد. پژوهش‌های جالبی درباره‌ی لوتره‌آمون، بلیك و بودلر دارد.

*روبر دسنوس (۱۹۰۰ــ۱۹۴۵): شاعر، در اردوگاهای هیتلری کشته شد زیرا یهودی بود. اشعارش که آنان را «خودکار» می‌خواند (به سرعت سروده می‌شدند؛ باید اندیشه را حذف می‌کردند و غریزه را نمایش می‌دادند) درخشانند.

آلمانی خود تجربه‌ی مستقیمی ازدرگیری میان پرخاشی آنارشیستی واصلی انقلابی دارد و ازاین‌رو اگراین جنبش را چنانکه به‌گونه‌ای سطحی نمایان شده یك حرکت «هنری» یا «ادبی» فرض کنند آنگاه در توجیه این خطای خود بهانه‌ای نخواهد داشت. البته درآغاز، جنبش چنین نیز می‌نمود. در همان نخستین روزها برتون به‌صراحت اعلام کرده بودکه هدف اوگسست قاطع ازآن کنشی است که تفاله و پس‌مانده‌ی شکلی خاص ازهستی را به همگان ارائه می‌کند اما خودآن هستی را ازآنان دریغ می‌دارد. به بیانی دیگر (که بیش از این بادیالکتیك خواناست) گستره‌ی شاعری از درون به وسیله‌ی گروهی‌ازافراد هم‌نظر کشف شد و آنان«زندگی‌شاعرانه» راتاواپسین حد امکان آن به‌پیش راندند. از این‌رو هنگامی که می‌گویندفصلی دردوزخ رمبو دیگر راز ورمزی درچشم آنان ندارد، می‌توان به این گفته‌ی ایشان باور داشت. چراکه این شعر به راستی نخستین سند جنبش آنان محسوب می‌شود (مقصود من نخستین سند در دوران معاصر است، بحث که پیش‌برود ازپایه‌گذاران دیگر نیز سخن می‌گویم). آیا می‌توان هسته‌ی اصلی بحث را قاطع‌تر و نافذتر ازخود رمبو بیان‌کرد،آنجاکه در حاشیه‌ی کتابش کنار مصراع «در ابریشم دریاها وگل‌های شمالی» نوشته «چنین چیزی وجود ندارد»؟

این‌نکته راکه هسته‌دیالکتیکی تاچه‌حد درآغاز(که بعدها همپای سوررآلیسم تکوین یافت) مبهم وحاشیه‌ای بود، آراگون به‌سال ۱۹۲۴ دردابهام رویا بیان‌کرده است. به‌راستی‌که درآن روزها کاری دشوار بودکه تکامل بعدی این هسته را پیش‌بینی‌نمود. امروز، اما می‌توان آن راساده‌تر مشاهده کرد، زیرا بی‌تردید دوران قهرمانی‌سوررآلیسم ــ که همه‌ی قهرمانان‌آن راآراگون در همان‌کتاب معرفی کرده ــ دیگر به‌پایان رسیده است. درچنین جنبش‌هایی همواره می‌توان لحظه‌ای را یافت که درآن تنش اصیل و پنهان یا باید در یك مورد واقعی ذوب شود (که درحکم پیکار دنیوی در پی قدرت و سلطه خواهد بود) و یا ناگزیر است که به‌مثابه‌ی‌شکل‌ظهوری همگانی زوال‌یابد و دگرگون شود. امروز سوررآلیسم در پله‌ی دگرگونی و تغییر شکل‌قرار

گرفته است. اما آن روزها که در ذهن پیشروانش همچون موج الهام‌بخش رویاها جلوه می‌کرد همگون‌ترین و پربارترین جنبش‌ها نیز به نظر می‌رسید. انگار نیروی آن را داشت تا همه‌چیز را در خـود ذوب کند. آنجا که هر کس بتواند از مرز میان بیداری و خواب عبور کند ــ همچون امواج بی‌شماری که پیش می‌روند و باز می‌گردند ــ زندگی به‌نظر بی‌ارزش خواهد آمد. زبان تنها آنجا برخود آشکار می‌شود که صدا و تصویر با دقتی خودکار و درجه‌ای از سهولت چنان درهم نفوذ کنند که جایی برای موردی بی‌ارزش چون «معنی» باقی نماند. یعنی سلطه با تصویر و زبان باشد. سن‌پل‌رو* هنگامـی کـه هر بامداد به‌بستر می‌رفت یادداشتی به دراتاق خود می‌نوشت: «شاعر در حال کار است.» برتون نیز اشاره کرده: «خاموش، جایی می‌روم که هر گـز کـسی بدان پای ننهاده است، خاموش! می‌روم اما درپی تو ای زبان محبوبم**» زبان پیشاپیش همه‌چیز می‌رود.

نه تنها پیشاپیش معنا، بل پیش از خود من نیز در شالوده‌ی جهان. رویاها دردناکند، این رها شدن فرد به‌سستی رخوت، بارآور نیز هست. تجربه‌ای زنـده‌است که فرد را به‌آن سوی رخوت و مستی می‌کشاند. اینجا نمی‌توان تعـریفی دقیق از تجربه‌ی سوررآلیستی ارائه داد. اما آن که احساس می‌کند نوشته‌های این مکتب نه ادبیات بل چیزی دیگرند (نمایشگری، اسم شب، کلمه‌ی رمز، سند، لاف و گزاف و اگر مایلید بگوییم جعل سند، هرچه اما به‌هر رو چیزی جز ادبیات) درست به‌همین‌دلیل به‌این نکته پی‌خواهد برد که این نوشته‌ها به معنای ادبی واژه به تجربه‌ها مربوط می‌شوند و نه به‌نظریه‌ها (و حتی کمتر از آن به خیال‌پردازی‌ها). و دامنه‌ی این تجربه‌ها به‌هیچ‌رو محدود بـه رویاها و استفاده از حشیش، تریاك ومواد تخدیری نمی‌شود. چنین فکـری در حکـم

* سن‌پل‌رو، نام مستعار پل‌رو (۱۸۶۱ـ۱۹۴۰): شاعر گمنام سمبولیست. اشعار او بسیار مبهم و دست‌نیافتنی‌اند.

** برتون: «درآمدی به‌گفتاری درباره‌ی کمبود واقعیت» (سپتامبر ۱۹۲۴) در Andre Breton: *Point du Jour* Paris P 26.

خطایی‌عظیم است، ما از «تجربه‌های سوررآلیستی» تنها جذبه‌های روحانی یاخلسه‌های ناشی از مواد تخدیری را پیش چشم خــود مجسم می‌کنیم. اما اگرچنین بود به‌راستی‌که ایمان‌روحی همه‌چیز را به‌مراتب ساده‌تر ازسورــ رآلیسم گردهم می‌آورد. بحث که پیش‌رود به خیزش‌تلخ و شورانگیــزعلیه مذهب‌کاتولیك‌که رمبو ، لوتره‌آمون* وآپولینر پیش بردند اشاره خواهم کرد، خیزشی‌که به‌یك معنی سوررآلیسم زاده‌ی‌آن است.اماپیروزی راستین وآفریننده بر اشراق‌های‌آسمانی‌رابه‌هیچ‌رو نباید درمیان داروهای تخدیری جستجوکرد، بل‌آن را باید در اشراق دنیوی و الهام انسان‌شناسانــه** و ماتریالیستی پی‌گرفت، حشیش، تریاك و یا هرماده‌ی تخدیری دیگر تنهادرــ آمدی بدان محسوب می‌شوند (هرچند درآمدی خطرناك، همین جا بگویــم که ادای سهم مورد دیگر حتی مستقیم‌تر از آنهاست) این اشراق دنیوی هرگز سوررآلیست‌ها رابرابر باخود (وحتی‌آنها را برابر بــا یکــدیگر) ندانسته است. آثاری‌که این نکته را با قدرت شرح داده‌اند یکی دهقانِ پاریسِ اثرآراگون و دیگری ناجا اثر برتون هستند،که هر دو نشانه‌هایی آشفته ازکمبود و ناکارآیی [حقیقت] به‌شمار می‌آیند. برای مثال در ناجا پاره‌ی درخشانی‌را می‌توان‌یافت‌که سرشار ازخاطره‌ی «روزهای‌درخشانی» است‌که پاریس درتب ماجرای‌ساکو و وانزتی می‌سوخت***. برتون به‌ما

* لوتره‌آمون نام مستعار ایزیدور دوکاس (۱۸۴۶ــ۱۸۷۰)است‌که اززندگی او اطلاعات بسیار محدودی داریم. اثر درخشان اومالدورور به‌گمنامی سپرده شد و ازیادها رفت. سال‌ها بعد برتون و سوررآلیست‌ها او را «کشف‌کردند». امروز مقامی همتای آرتور رمبو در شعر فرانسه یافته است و مــالدورور در ردیــف مهم‌ترین ریشه‌های بینش نوین شاعرانه محسوب می‌شود.

** انسان شناسی نه‌به معنای علم مردم شناسی وپــژوهش درپیشینه‌ی زندگی انسان، بل به‌معنایی‌که درفلسفه‌ی‌کانت و هگل داشت: پــژوهش در ژرفای روح آدمی.

*** اشاره به دوآنارشیستی‌که درآغاز این سده به دنبال اتهامی نادرست‌در ایالات متحد اعدام شدند.

اطمینان می‌دهد که آن روزها بولوار بن نوول پاریس را «وعده‌ی استراتژیک قیامی» در بر گرفته بود که از آن پس با نام این خیابان همراه شد. در این میان خانم ساکو نیز سر بر آورد، البته نه همسر قربانی فولر بل پیرزنی فال‌بین و پیشگو که در خانه‌ی شماره‌ی ۳ در خیابان اوژین زندگی می‌کرد و به پل الوار گفته بود که بهتر است از هر امیدی نسبت به ناجا دست شوید. باید اعتراف کنیم که این مشغله‌ی سخت خطرناک سوررآلیست‌ها که چون خوابگردها بر فراز بام‌ها گام برمی‌داشتند و از کنار رساناهای نوری، ناودان‌ها، ایوان‌ها، بادنماها، گچ‌کاری‌ها همچون گربه‌ای ناقلا می‌گذشتند، عاقبت کار آنها را به اتاق نمدار زیر شیروانی، اتاق «جن‌گیری» کشاند. اما دل من از شنیدن این ضربه‌های پی‌درپی که سوررآلیسم به شیشه‌ی پنجره می‌زند تا از آینده‌ی خود با خبر شود سخت به درد می‌آید. راستی که این فرزند خواندگان انقلاب که از انجمن‌های پنهانی گسسته‌اند و به پیرزنان بدترکیب، افسران بازنشسته و سوداگران مهاجر پناه برده‌اند دیدنی نیستند؟

کتاب برتون روشنگر منش اصلی این «اشراق دنیوی» است او ناجا را کتابی نامیده که «در آن محکم بسته شده است» (در مسکو من در یک مسافرخانه به سر می‌بردم، تقریباً تمام اتاق‌های مسافرخانه را پیروان آیین لاما پر کرده بودند، آنان از تبت به مسکو آمده بودند تا در گردهم‌آیی بودائیان شرکت کنند. می‌دیدم که در ورودی اتاق بعضی از آنها همواره رو به راهرو نیم باز است، در آغاز این مساله به نظرم تصادفی آمد، اما به تدریج به صورت واقعیتی آزار دهنده خود را به من نمود. عاقبت دلیل باز بودن درها را فهمیدم. در این اتاق‌ها اعضای فرقه‌ای خاص از بوداییان زندگی می‌کردند. آنان سوگند یاد کرده بودند که در زندگی خود هرگز دری را نبندند. ضربه‌ای که از کشف این نکته به من وارد آمد باید همانند ضربه‌ای باشد که خواننده‌ی ناجا تحمل می‌کند.) زندگی در خانه‌ای شیشه‌ای حقیقت انقلابی نابی است. کاری رخوت ناک، نمایشی از خویشتن به گونه‌ای اخلاقی است، نمایشی که ما به شدت بدان نیازمندیم. آگاهی به وجود خود که زمانی فضیلتی اشرافی محسوب می‌شد امروز در حد ادراک تازه به دوران

رسیده‌های خرده‌بورژوا شده است. ناجا هم‌نهاد آفریننده و راستین‌داستان و «داستان کنایی»* است.

افزون بر این، باید عشق را جدی گرفت تا (چنانکه ناجا نیز به ما نشان می‌دهد) بتوان در آن «اشراق دنیوی» را بازیافت. راوی ناجا می‌گوید: «درست از همان ایام [یعنی از ایامی که ناجا را شناخت] به سوی دوران اروپی هفتم کشش زیادی احساس کردم، چرا که آن روزگار، زمانه‌ی روایت عشق بود و من کوشیدم تا با شدت زیاد شیوه‌ی زندگی مردم در آن دوران را تصویر کنم.» از زبان یك نویسنده‌ی معاصر اطلاعات دقیقی درمورد شعر عاشقانه‌ی سرزمین‌های جنوبی** به دست می‌آوریم و درمی‌یابیم که این اشعار چه همانندی خیره کننده‌ای با مفهوم سوررآلیستی از عشق دارند. اریش اورباخ (Auerbach) در کتاب مهم خود دانته: شاعر زمینی می‌نویسد: «تمامی شاعران شیوه‌ی نوین*** عشقی عارفانه به معشوقه‌ای مرموز داشتند، هریك از آنان تجربه‌ی عاشقانه‌ی ویژه و منحصر به فردی داشتند. به‌چشم ایشان ارمغان عشق بازها نورانی‌تر از لذت حسی می‌آمد. آن شاعران همگی وابسته‌ی پیمانی بودند که زندگی درونی و چه بسا اجتماعی آنان را تعیین می‌کرد.» دیالکتیك رخوت به راستی کمیاب است. آیا جذبه به یك معنی همان هشیاری اهانت آمیزی نیست که همواره چونان مکمل آن به نظر می‌آید؟ آن عشق مقدس شاعران «شیوه‌ی نوین» آیا همان عشق آشنای برتون

☆ داستان کنایی در برابر Roman-A-clef داستانی که افراد واقعی در آن با تغییراتی اندك ظاهر شوند و خواننده خود باید الگوهای اصلی این شخصیت‌ها را کشف کند (همچون داستان آفتاب نیز می‌دمد اثر ارنست همینگوی.)

☆☆ Provencal: هرچه که به ایالت پرونس در جنوب شرقی فرانسه بشود، معمولاً به زبان، لهجه‌ها و ادبیات ویژه‌ی این ناحیه با این واژه اشاره می‌کنند.

☆☆☆ مقصود شیوه‌ی بیان شاعرانه وغنایی است که در تقابل با بندهای ادبیات سده‌های میانه ایجاد شد (به‌ویژه در ایتالیا. اما باید از ادبیات حماسی فرانسه نیز یاد کرد.)

به زن جوان [ناجا] نیست؟ راه آن عشق چه بود و به کجا می‌رسید؟ جز به منزلگاهی که در آن پاکدامنی نیز گونه‌ای جنون دانسته می‌شود؟ و آن عشق بر جهانی ظاهر می‌شود که در آن تنها تربت قلب مقدس ومحراب باکره‌ی قدیس وجود ندارد بل سپیده‌ی پیش از نبرد یا نخستین صبح پیروزی را نیز همراه دارد.*

درعشق عارفانه ورمزآمیز آنچه به حساب نمی‌آید «بانـوی عشق» است. برای برتون نیز عشق چنین است. او به‌هرچیزکه به ناجا پیوند دارد بیشتر نزدیك است تا به خود ناجا. این چیزها چه هستند؟ قوانین وجـودی این چیزها بهترین‌موارد روشنگر سوررآلیسم هستند. برای معرفـی‌آنها ازکجا باید آغاز کرد؟یك سوررآلیست می‌تواند ازکشف‌های شگفت آورش به‌خود ببالد. او نخستین‌کسی است‌که نیروی انقلابی که‌در چیزهـای «از رواج افتاده» (در نخستین ابزار فلزی، نخستین محصولات‌کارخـانه‌ای، نخستین عکس‌ها، همه‌ی‌آن چیزها‌که آغاز به‌فساد کرده‌اند، پیانوهای بزرگ‌، لباس‌های پنج‌سال پیش، رستوران‌های مشهورکه دیگرکارشان ازرونـق افتاده) ظاهر شده راکشف کرده‌است. سوررآلیست‌ها با طـرح مناسبت این همه با انقلاب می‌پندارندکه دیگرکسی بهترازآنها معنای انقلاب رانخواهدشناخت. انگار هیچ‌کس پیش ازاین رویابین‌ها و فال‌بین‌هانتوانسته فقر درونی‌ ـ نه تنها فقر اجتماعی بل فقر شالوده‌ای‌ ـ فقری‌که زاده‌ی مناسبات بردگی‌است و به‌ناگهان تبدیل به نیهیلسیم‌انقلابی می‌شود را بشناسد وبه‌تصور درآورد. اگرگذرگاه اپرا اثر آراگون راکناربگذاریم، برتون و ناجا یگانه عشاقی هستندکه‌همه‌ی‌چیزهایی راکه ما در سفرهای اندوهگین با راه‌آهـن تجربه

* اشاره‌ای است‌به تقابل عشق‌معنوی وروحانی (به زبان استعاره عشق به‌قدیسین و مریم باکره) با عشق زمینی (که دراستعاره با نبردهـای زمینی همراه شده است.) این دوتمثیل درادبیات سده‌های میانه و نیز درآثارشاعران شیوه‌ی‌جدید بارها تکرار شده است.

کرده‌ایم (آخر راه‌آهن نیز پا به‌سن گذاشته است) و نخستین نگـاه از میان شیشه‌ی بارانی درخانه‌ی جدید را، اگر نه به‌کنش، دستکم به‌تجربه‌ی انقلابی تبدیل می‌کنند. آنان نیروی عظیم «جو» که در این‌چیزهـا پنهان شده است را می‌یابند و به‌نقطه‌ی انفجار می‌رسانند. می‌پندارید که زندگی در آن‌لحظه‌ی تعیین‌کننده که ترانه‌های خیابانی را بر لب‌ها خشك‌کرده چه شکلی به خود گرفته بود؟

ترفندی که این جهان اشیاء به‌کار می‌گیرد ــ و بهتر است که از ترفند یاد کنیم و نه از روش ــ جانشین‌کردن یك دید سیاسی درمقام دید تاریخـی ازگذشته است: «گورهای خود را بگشایید. ای مردگان موزه‌ها، ای اجساد پـرده‌ها، قصرها، کاخ‌های کهن، و معابد، اینك کلیددار افسانه‌ای که دسته‌کلیدی برای همه‌ی دوران‌ها به‌همراه دارد. او خوب می‌داند که چگونه باید نا گشودنی‌ترین قفل‌ها را بگشاید، او شمارا می‌خواند تا به‌دل جهان امروز گام نهیدو باری سنگین را بشناسید. تعمیرکارانی را که هرچند فقیرند اما در سواری‌هایشان که همچون جوشن‌های سلحشوران زیبایند نشسته‌اند و شمارا نیز در سواری‌های تندروی‌بین‌المللی جای می‌دهند. خود را به همه‌ی آن آدم‌هایی که هنوز سرمست امتیازات خویشند، هرچندکه تمدن آنها را چون ورقه‌ای از آهن‌هزار تکه کرده‌است، جوش بدهید.» این گفته‌را دوست آپولینر یعنی‌هانری هرتس به او نسبت داده است* به راستی که آپولینر این فن را پایـه‌گذاشته است. او درمجموعه‌ی داستان‌های کوتاهش به‌نام بنیان گذار آیین مشرکین با دقتی حساب‌گرانه کوشید تا با تکه‌های ریز، آیین‌کاتولیك‌ها (که خود به گونه‌ای ماهوی بدان پیوند داشت) را سنگ باران کند.

* در واقع خود هرتس چنین‌گفته است. درداستان مفرد و جمع که در نشریـه‌ی زیر به‌چاپ رسیده است:

L'esprit Nouveau 26 Paris 1924.

[پانوشت بنیامین]

در مرکز این جهان اشیاء، رویایی‌ترین آنها یعنی شهر پاریس قرار دارد. اما تنها قیام می‌تواند سیمای سوررآلیستی آن را به‌گونه‌ای کامل آشکار کند (خیابان‌های خالی که در آن‌ها صدای سوت‌ها و فریادها تعیین‌کننده‌ی هر تصمیم هستند). به‌راستی که پاریس چهره‌ای بیش از سیمای راستین یک شهر سوررآلیستی ندارد. حتی پرده‌های کیریکو یا ماکس ارنست* نیز نمی‌توانند قدرت درونی یک شهر را نشان دهند، قدرتی که باید به‌آن هجوم برد و سرنوشت آن و از این رهگذر سرنوشت توده‌های آن و از اینجا سرنوشت خویش را در اختیار گرفت. ناجا سخنگوی این توده‌هاست و آنچه که آنها را به‌سوی انقلاب می‌کشاند: «آن ناآگاهی زنده‌ی پر صدایی که الهام یگانه‌کنش اثبات شده‌ی من است، وادارم می‌کند تا همواره در پی اثبات این نکته باشم که او حاکم همیشگی تمامی چیزهایی است که به من تعلق دارند.» بدین‌سان اینجا مجموعه‌ای از این سنگربندی‌ها را می‌بینیم، از میدان موبر که در آن بیش از هرجای دیگری معنای نمادین خود را حفظ کرده‌اند تا «تآترمدرن» که من به‌گونه‌ای تسلاناپذیر در حسرت نشناختن آن باقی‌مانده‌ام. اما در تشریح برتون از میخانه‌ی طبقه‌ی بالا («یکسر تاریک، با دهلیزهای نفوذناپذیر چونان اتاق پذیرایی در ژرفای دریاچه‌ای»)** لطفی پنهان است که نشناخته‌ترین اتاق میخانه‌ی قدیمی پرنسس را به‌یاد می‌آورد. این آخرین اتاق در طبقه‌ی بالا بود، با عشاق محو در نوری اندوهگین. ما آن را «مدرسه‌ی تشریح» می‌خواندیم، این واپسین میخانه‌ای بود که برای عشق طراحی شده بود. درچنین پاره‌هایی از آثار برتون، عکاسی به روشی شگفتی‌آور سربر

* جورجو دی کیریکو (۱۸۸۸ ـ ۱۹۷۸) نقاش ایتالیایی، پایه‌گذار مکتب تصویری متافیزیکی. در دهه‌ی ۱۹۳۰ به‌ناگاه نقاشی نوین را رها کرد و به تقلید استادان کهن نقاشی پرداخت. ماکس ارنست (۱۸۹۱ ـ ۱۹۸۱) نقاش فرانسوی، با دادیسم آغاز کرد و بدل به یکی از مهمترین نمایندگان سوررآلیسم شد.

** *Nadja*, Paris, P.45.

اشاره‌ی بنیامین به نخستین چاپ ناجا است.

می‌آورد، خیابان‌ها، درها و میادین شهر را به تصاویری از یک داستان مهمل تبدیل می‌کند و وضوح مبتذل این معماری قدیمی را به یاری بیانی تند و تازه به‌سوی تعریف حوادث پیش می‌برد و بازگشت‌های واژه به واژه، همچون قصه‌های قدیمی از ماجراهـای عاشقانه‌ی زنـدگی مستخدمه‌ها، همواره با شماره‌های صفحه تصاویر را همراهی می‌کنند. و همه‌ی بخش‌های پاریس که اینجا ظاهر می‌شدند همچون درهای گردنده‌ای آنچه را که میان این افراد می‌گذرد، نمایان می‌کنند.

پاریس سوررآلیستی خود «دنیای کـوچکی» است. همه‌چیز جهان بزرگ، کائنات، به این دنیای کوچک شبیه است. آنجا هـم چهار راه‌هایی هست با نشانه‌های ارواح، تیرک‌های راهنمایی و قیاس‌ها و مناسبات تصورناکردنی میان حوادث روز. از این ناحیه، شعر تغزلی سوررآلیستی گزارش‌ها دارد. و این نکته را باید گفت، حتی اگر با بدفهمی جبری و رایج هنر برای هنر متناقض به‌نظر آید. چرا که قاعده‌ی هنر برای هنر به‌ندرت همچون قاعده‌ای ادبی درک شده است. تقریباً همیشه این قاعده درحکم اشاره‌ای به‌یک کشتی باربری بود، کشتی‌ای که نمی‌توان از آن یاد کرد، چرا که هنوز نامی بر آن ننهاده‌اند، اما دیگر زمان آن رسیده که باری بر این کشتی نهیم، باری که بهتر از هرچیز دیگر بحران هنر (کـه خود با آن روبروییم) را نمایش دهـد: تاریخ ادبیات رمزی*. تصادفی نیست کـه چنین اثری هنوز نوشته نشده است. برای نوشتن این تـاریخ نخست باید دانست کـه خود آن خواهان چگونه نگارشی است (نه همچون مجموعه‌ای از نوشته‌های «متخصصین» فن که از «آنچه که کمتر از همه چیز در حوزه‌ی تخصصی مـا دانسته شده» می‌نویسند، بل همچون نوشته‌ی شخصی آدمی که به اجباری درونی تن به نوشتن داده و تکوین تاریخی مساله‌ی او نیست، بل تنها به پرواز ادبیات

* آیا اشاره‌ی بنیامین به کشتی مست آرتور رمبو است؛ که «اعتنایی به آنچه بارش بود نداشت» و تنها می‌خواست «به دریا فرو رود»؟

رمزی می‌اندیشد، پروازی هردم تازه و مهم. نگارش به‌این شیوه به‌راستی همچون اعترافی پژوهش‌گرانه است که درهرکشوری می‌تواند انجام‌شود. واپسین صفحه‌ی این تاریخ ادبیات رمزی باید یك عکس پزشکی (تصویر اشعه‌ی ایکس) از سوررآلیسم باشد. برتون درنوشته‌ی خود درآمـدی به گفتاری درباره‌ی کمبود واقعیت اثبات کرده که رآلیسم فلسفی سده‌های میانه پایه‌ی تجربی کنش شعر بوده است. این رآلیسم (یعنی باور به‌وجود مستقل و راستین مفاهیم چه در درون و چه در خـارج از هرچیز) به سرعت از گستره‌ی منطقی عقاید می‌گذرد و به‌گستره‌ی جادویی واژه‌ها می‌رسد. و ما باید از راه تجربه‌ی جادویی واژه‌هـا (البته نه به عنوان یـك سرگرمی هنرمندانـه) اصوات هیجان‌زده و بازی‌های دگرگـونی اشکال را ازکل ادبیات پیشروی پنجاه سال گذشته، یعنی‌از دادائیسم،فوتوریسم‌یاسوررآلیسم درك کنیم. این‌نکته‌راکه‌تاچه حد شعارها ، قواعد جادویی و مفاهیم درهم آمیخته‌اند را می‌توان از واژه‌های آپولینردرواپسین بیانه‌ی‌او روح نوین و شاعران درك کرد* او این جملات را به سال ۱۹۱۸ بیان کـرد : «برای این سرعت و سادگی کـه همگی ما را عادت داده‌اند تا از راه‌کاربرد یك واژه، پدیده‌های پیچیده‌ای چون انبوه آدمیان، ملت وجهان‌را مشخص کنیم، هیچ معادل نوینی در ادبیات نمی‌توان یافت. اما نویسندگـان امروز فراتر ازاین رفته‌اند. کارهای ترکیبی‌آنان واقعیت‌های نوین وبیان تجسمی‌تازه‌ای آفریده‌اند کـه به همان اندازه شگفت‌آورند که اشاره‌ی واژه‌ها به معانی گروهی.» آپولینرو برتون حتی باقدرتی بیشتر دراین راستا به‌پیش‌تاختند وپیوند میان‌سوررآلیسم باجهان بیرون را بااین بیان‌کامل کردندکه دستامد- های علوم‌به‌مراتب بیش از اندیشه‌های ذهنی استوار به‌سوررآلیسم‌هستند»**

✿ سخنرانی آپـولینردر ۲۶ نوامبر ۱۹۱۸ ایـراد شده و در نشریه‌ی زیـر منتشرشده است:

Le Mercure de France. Decembre 1918.

✿✿ پیر ناویل این حکم را به آندره برتون نسبت داده است.   ←

به بیان دیگر آنان راز و رمز یا به گفته‌ی برتون بالاترین حد شاعری را مبنای تکامل علمی و فنی قرار دادند. و این ادغام شعر و علم راستی که کاری تهور آمیز است. آموزنده خواهد بود اگر شمول بیش از حد معجزات درک ناشدنی ابزار ماشینی («بخش عمده‌ای از قصه‌های کهن تحقق یافته‌اند، اکنون دیگر به عهده‌ی شاعران است که نیازهایی تازه را بیافرینند تا مخترعین به‌نوبه‌ی خود آن‌ها را تحقق دهند» آپولینر.) یعنی این خیال - پردازی‌های دوآتشه را با ناکجاآبادکسی چون شیر بارت قیاس کنیم.

«به یاد آوردن همه‌ی کنش‌های آدمیان مرا به خنده می‌اندازد» این سخن آراگون به‌خوبی آن مسیری را نشان می‌دهد که سوررآلیسم باید از ایستگاه آغازین خود پیش می‌گرفت تا به‌موردی سیاسی تبدیل شود. پیر ناویل در رساله‌ی درخشان خود انقلاب و اندیشه‌گران (ناویل خود در آغاز میان سوررآلیست‌ها جا داشت) به‌درستی این تکامل را دیالکتیکی نام نهاده‌است. در دگرگونی وتبدیل یك برخورد اندیشه‌گون به‌مورد متضاد انقلابی‌خویش، خصومت بورژوازی در برابر هرشکل ظهور رهایی پیشروی اندیشه‌گرانه نقش مهمی به‌عهده دارد. همین خصومت سوررآلیسم را به‌جانب جناح چپ متمایل کرد. حوادث سیاسی، مهمتر از همه جنگ مراکش بداین روال شتاب بیشتری بخشید. سوررآلیست‌ها دربیانیه‌ی«اندیشه گران علیه جنگ مراکش» که در اومانیته منتشر شد زبانی تازه به‌کار گرفتند که به‌گونه‌ای بنیانی با زبانی که در بیانیه‌ی مربوط به رسوایی میهمانی سن‌پل‌رو به‌کار رفته بود

Naville. P : *La Revolution et les Intellectuels* P 146.→

در بیانیه‌ی سوررآلیستی نوشته‌ی برتون برنزدیکی علم و هنر حتی بیش از این تاکید شده است. آنجا می‌خوانیم : «از حسادت خود بگویم وقتی شاهد آن رویاهای علمی هستم، رویاهایی که از هر نظر سخت ضد اخلاقی هستند... به نظر من اینجا همان شادمانی ناب سوررآلیستی انسان سربرآورد، چیزی که هر چیز دیگر را کنار می‌زند...»

Breton: *Manifeste Surrealiste*, PP. 71–73.

تفاوت دارد. در آن زمان که جنگ تازه تمام‌شده بود، سوررآلیست‌ها حضور عنصر ملت‌گرایی را در جشنی که در بزرگداشت یک شاعر ـ که اتفاقاً او را عزیز هم می‌داشتند ـ احساس کردند، پس فریاد برآوردند: «زنده‌باد آلمان» آنان آسان نتوانستند از بندهای این «رسوایی» رها شوند چرا که بورژوازی نسبت به این مساله ـ چنانکه می‌توان حدس زد ـ سخت حساس بود. پیش از آن آپولینر و آراگون متاثر از تفال و پیشگویی سیاسی پیمانی مهم درباره‌ی آینده شعر با یکدیگر بسته بودند. فصول «مجازات» و «کشتار» کتاب آراگون شاعر مقتول تعریف مشهور کشتار همگانه‌ی شاعران را در بر دارند. آنجا که دفاتر انتشاراتی مورد هجوم قرار می گیرند، کتاب‌های شعر به‌آتش سپرده می‌شوند و شاعران لینچ می‌شوند. البته که امروز چنین صحنه‌هایی در گوشه وکنار جهان آسان یافتنی است. آراگون با «خیال‌پردازی‌های خود» که هراس و وحشتی این چنین را پیش‌بینی می‌کرد رفقایش را به شرکت درنبردی مقدس فرا می‌خواند.

برای فهم این پیشگویی‌ها و راهی که سوررآلیسم ـ به‌گونه‌ای درازمدت ـ درآن گام نهاد باید بکوشیم تاشیوه‌ی اندیشه‌ای‌را بشناسیم که میان اندیشه‌گران بورژوازی چپ‌گرای پاکدل یافت‌می‌شد. برای این‌کار بسنده است تاجهت گیری این‌محافل اندیشه گرانه را دربرابر [انقلاب] روسیه دریابیم. البته اینجا باکسانی چون به‌دو که پایه گذار دروغ‌پردازی درمورد روسیه است و فابر ـ لوکث که همچون میمون دست‌آموزی پشت سر به‌رو قرار می‌گرفت و هرگونه رذالت بورژوایی را مرتکب می‌شدکاری نداریم. اما باید نشان دهیم که کتاب دوهامل ـ که به راستی کتابی نمونه است ـ در عین حال تا چه حد پیچیده و پرسش‌انگیز نیز هست. چه دشوار است که بخواهیم باصداقت وسرخوشی اجباری و باصراحت پروتستان گونه‌ای که همپای شرم و نادانی زبان شناسانه‌ای پیش می‌روند همه‌چیز را درگونه‌ای از روشنایی نمادین قرار دهیم. نتیجه‌ای که دوهامل گرفته چقدر روشنگر است: «انقلاب راستین وژرف که به‌یک معنا گوهر روح اسلاو را دگرگون

کند هنوز رخ نداده است»* این خصلت نمای اندیشه گران چپ فرانسوی است (و همتاهای روسی آنان نیز) که نقش مثبت آنها یکسر از احساس سرسپردگی ایشان برخاسته است. سرسپردگی نه به انقلاب بل به فرهنگ سنتی. دستامدهای جمعی [زیبایی‌شناسانه‌ی] آنان (به عنوان موارد مثبت) شباهت‌های زیادی به دستامدهای محافظه‌کاران دارند. اما از دیدگاه سیاسی و اقتصادی همواره می‌توان و باید ایشان را سرچشمه‌ی توان «خرابکاری» ارزیابی کرد.

منش اصلی این موضع چپ گرایان بورژوازی برآمده از ترکیب گریز- ناپذیر اخلاق ایدآلیستی و کنش سیاسی است، پاره‌ای از خصایل سوررآلیسم ویا بهتر بگویم سنت سوررآلیستی تنها در تضاد باسازش بی‌حاصل «احساس» درک می‌شوند. واقعیت این است که برای پیشبرد و بهبود این شناخت چیزی رخ نداده است. اغوای ابلیس گرایی رمبو یا لوتره آمون همچون آویزه‌ی هنر برای هنر در متن تازه به دوران رسیدگی چشمگیر بود، اما به باور من اگر کسی این آدمک رمانتیک را بگشاید چیزی قابل استفاده درون آن خواهد یافت. او با پرستش ابلیس همچون تمهیدی سیاسی، هرچند رمانتیک، روبرو خواهد شد، تمهیدی که برخلاف تفنن اخلاق گرایانه به گونه‌ای ویژه سیاست را بی‌اثر و منزوی می‌کند. چنین متقاعد شدن و به سوی نگارش ماجراهای هراسناک روی‌آوردن (همچون برتون که درمورد تجاوزجنسی به کودکان نوشت) داستانی است سابقه‌دار که به چند دهه‌ی پیش بازمی گردد. میان سال‌های ۱۸۶۵ تا ۱۸۷۵ گروهی از بزرگترین آنارشیست‌ها بی آنکه ازوجود یکدیگر باخبر باشند هرکدام جداگانه روی دستگاه جهنمی‌خویش کار می‌کردند. و نکته‌ی جالب این است که آنان مستقل از یکدیگر، به- نتیجه‌ای مشابه دست یافتند. چهل سال بعد در اروپای غربی آثار داستایفسکی، رمبو و لوتره آمون دریک زمان بهسان صاعقه پدید آمدند و اثر گذاشتند.

* Duhamel : *Le Voyage de Moscou* . Paris 1922 P 189.

برای دقت بیشتر می‌توان از همه‌ی آثار داستایفسکی تنها یک صحنه را برگزید (این نوشته تا سال ۱۹۱۵ منتشرنشده بود). مقصودم «اعتراف استاوروگین» از تسخیر شدگان (جن‌زدگان) است. این فصل که به‌راستی همانندی آشکاری با سومین سرود ترانه‌های مالدورور دارد گونه‌ای توجیه شر و بدی به حساب می‌آید. در این نوشته پاره‌ای از مهمترین مایه‌های سورآلیسم با قدرتی به مراتب بیش از قدرت سخنگویان امروزی آن بیان شده است. چرا که استاوروگین یك سورر آلیست پیش از ظهور این مکتب بود. هیچ کس چون او ندانست که چقدر این بینش فضل‌فروشان مبتذل است که نیکی برای همه‌ی کسانی که بدان دست‌می‌یازند درحکم جلوه‌ای خدایی است حال آنکه شر و بدی یکسر از موجودیت درونی وخودانگیخته‌ی انسان برخاسته است و در لحظه‌ی گزینش و ارتکاب شر ما افرادی مستقل‌و خود بسنده به‌حساب می‌آییم. هیچ کس همچون استاوروگین جلوه و الهام را حتی در پست‌ترین کنش‌های آدمی ــ و بویژه در آنها ــ چنین درخشان کشف نکرد. او حتی رفتار غیرعادی انسان را نیز چون موردی از پیش شکل گرفته ــ درهردوی جهان و درون‌ما ــ معرفی کرد، موردی که ما مستعد آن هستیم، حتی اگر به‌سوی آن‌کشیده نشویم، درست به همان شکل ایده‌آلیست‌های بورژوا که حقیقت و گوهر حقیقی را چنین می‌دیدند. خدای داستایفسکی نه تنها آسمان و زمین، انسان و جانور را آفریده است بل سازنده‌ی ابتذال، کینه وخشونت نیز هست وحتی دراین مورد نیز به ابلیس امکان دخالت درکارهای خود را نداده است. از اینروست که تمامی این بدی‌ها وگناه‌ها دارای حیاتی بکر و تازه درکاراو هستند، شاید «باشکوه» نباشد اما به‌گونه‌ای جاودانه تازه و بدیع هستند، تازگی آن‌ها «همچون نخستین روز است.» آنان با روحیه‌ای کودکانه از همه‌ی تصاویر قالبی که گناه به شکل آنها درآثار فضل‌فروشان مجسم می‌شد گسسته‌اند.

آن اوج تنش که به‌شاعران‌ما قدرت داد تا باحفظ فاصله، تاثیر حیرت‌آوری برما بگذارند به‌بیانی‌تلخ وناسزاگو درنامه‌ای که ایزیدور دوکاس [لوتره آمون] به‌ناشر خود در ۲۳ اکتبر ۱۸۶۹ نوشت و درآن کوشید تا شعر

خود را پذیرفتنی جلوه دهد دیده می‌شود. او خود را در جبهه‌ای قرار داد که میکیه‌ویچ *، میلتون، ساتی **، آلفرددوموسه و بودلر در آن قرار دارند. او نوشت: «البته من تلاش کردم چیزی تازه به این ادبیات بیفزایم و تنها ترانه‌ای ناامید را برای اندوه دل خواننده یافتم، خواستم تا او را آماده کنم که‌دست آخر نیکی را چون عـلاج دل خود بیابد. پس در پایان سرود تنها ستایش نیکی به‌جا می‌ماند، روش [کارم] بیشتر فلسفی است و ساده‌گرایی مکتب کهن را کنار گذاشته‌ام. مکتبی که ویکتورهو گو وچندتن معدود از آن به‌جا مانده‌اند.» اما اگر کتاب آشفته‌ی لوتره آمون اصولاً دارای تبار و پیشینه‌ای باشد، یا بهتر بگوییم بتواند اشاره‌ای به تاریخ خود کند، باید آن را در طغیان یافت. از اینرو تلاش سوپو در انتشار مجموعه‌ی آثار لوتره‌آمون به‌سال ۱۹۲۷ ودرارائه‌ی چکیده‌ی کلا سیاسی ایزیدور دوکاس، به راستی نه مخاطره‌ای درک‌ناشدنی بل کاری است قابل توجیه. متاسفانه در این مورد هیچ سندی در دست نیست و آنچه را هم که سوپو بدمشابه‌ی شاهد احکام خود آورده است جز مواردی مبهم چیزی نیستند. از سوی دیگر، خوشبختانه، تلاش مشابهی که در مورد آرتور رمبو انجام گـرفته به نتیجه رسیده و این دستاورد مارسل کولون است که از چهره‌ی راستین شاعر در برابر مسخ اندیشه‌ی او توسط کلودل و بریشون دفاع کرده است. رمبو به راستی کاتولیک بود، اما چنانکه خود می گفت درمصیبت‌دیده‌ترین‌و بدبخت‌ترین پاره‌ی وجود خویش چنین بود، پاره‌ای که مورد نفرت و تحقیر خود او و دیگران بود، پاره‌ای که او را ناگزیر می کرد تا اعتراف کند کـه از

☆ آدام میکیه‌ویچ (۱۷۹۸ــ۱۸۵۵): شاعر لهستانی. از رمانتیسم آغـاز کرد، اما درآثار او رگه‌هایی از سمبولیسم را می‌توان‌یافت. سونتی‌ها مجموعه‌ی غزلیات او اثری بدیع و پیشرو محسوب می‌شود.

☆☆ رابـرت ساتی (۱۷۷۴ــ۱۸۴۳)، شاعر انگلیـسی. بـا اینکه در دوره‌ی ورد زورث و کلریج زندگی می‌کرد، اشعارش ضدرمانتیك هستند. سبکی ویژه‌ی خود داشت و امروز بیش وکم فراموش شده است.

شورش چیزی سردر نمی‌آورد. هرچند این اعتراف یك شرکت‌کننده‌ی در کمون پاریس است که ازنقش خویش ناراضی است. او سال‌ها پس‌از رها کردن شعر به‌یاد واپسین اشعار خود می‌افتد،آنجاکه در فصلی در دوزخ* گفته: «ای‌جادوگر، ای مصیبت، ای نفرت،گنج خویش را به‌شما بخشیدم.» و شعر سوررآلیستی همچون پیچك گرد این حکم می گردد. این نکته‌ی واپسین روشن می‌کندکه ریشه‌های این‌شعر به‌مراتب بیش ازآن دردل‌خاك رفته‌اندکه به‌نظریه‌ی «آفرینش شگفت آور» آپولینرختم شوند، ژرفای گسترش این ریشه‌ها را می‌توان چندان پی گرفت تا به‌آثار ادگار آلن‌پو رسید.

پس از مرگ باکونین اروپا دیگر نتوانست مفهومی پیشرو ازآزادی را ارائه‌کند. سوررآلیست‌ها،اما مفهومی چنین‌را دردست دارند.آنان نخستین کسانی هستندکه‌آرمان‌های درهم فشرده‌ی‌آزادی خواهانه‌ـ‌اخلاقی‌ـ‌انسان‌ـ گرایانه ازرهایی را ازپیش‌پای خود برداشتند. چراکه اطمینان یافتند: «باید ازکامل‌ترین شکل‌آزادی‌که تنها با فداکاری‌های بی‌پایان در این‌زمین به‌دست می‌آید، بدون محاسبات متعارف و عمل‌گرایانه لذت برد» و این نکته به‌آنان نشان دادکه «مبارزه‌ی انسان برای رهایی در ساده‌ترین شکل انقلابی‌آن (که بهررو آزادی بخش است) یگانه مورد معتبر در این جهان است. اما آیاآنان در ایجاد پیوند میان این تجربه‌ی آزادی و تجربه‌ی انقلابی دیگرکه ناچاریم‌آن را بشناسیم، چراکه به خود ما تعلق دارد، یعنی سویه‌ی تخریبی واستبدادی انقلاب پیروز بوده‌اند؟به‌زبان دیگرآیاتوانسته‌اند شورش راباانقلاب یکی کنند؟ چگونه می‌توانیم کسی‌راکه روبه‌سوی بولوار بن‌نوول دارد [روبه سوی شورش خیابانی دارد] را در اتاق‌هایی جای دهیم‌که ساخته‌ی لوکوربوزیه و اود هستند؟

* درزمان حیات بنیامین همگان می‌پنداشتندکه فصلی در دوزخ واپسین اثر رمبوست. و اونیزحکم خطا را درمتن بالا تکرارکرده است. امروز به‌شکرانه‌ی پژوهش‌های مستند دانسته‌ایم‌که واپسین‌کار شاعر اشراق‌ها است.

به‌کف آوردن نیروهای سرخوش انقلاب، این محوری است که سوررآلیسم تمامی کتاب‌ها و آثارخود را گردآن متمرکز کرده است. تـا آنجا که دیگر می‌توانداین نکته را وظیفه‌ی خاص‌خودبه‌شمار آورد. برای سوررآلیست‌ها عناصر سرمستی که درهرکنش انقلابی یافت می‌شوند نـاـبسنده‌اند. اینان با عناصر نظریه و کنش آنارشیستی هم ارزهستند. اما برای تاکید ویژه براین عناصر باید تجهیز روش‌مند و ریشه‌دار انقلاب را یکسر با پـراکسیسی* جایگزین کردکه میان تمرین وازپیش جشن گرفتن‌همواره درنوسان است** اکنون باید مفهوم نابسنده وغیر دیالکتیکی ازماهیت سرخوشی را نیزبـه بحث واردکنیم. زیبایی‌شناسی نقاش و شاعر، حالت حیرت ازهنرکه‌همچون واکنش یك‌حیرت زده جلوه می‌کند، درپاره‌ای ازپیشداوری‌های بی‌خـون رمانتیك به‌بند افتاده است.هرگونه شناسایی جدی ازراز ورمز، سوررآلیسم وچشم‌اندازهاوپدیده‌های شگرف خیالی به‌گونه‌ای به‌هم‌پیچیدگی‌دیالکتیکی نیازمند است که گردش رمانتیك ذهن به هیچ‌رو نتواند درآن نفوذکند.زیرا تاکید تاریخی و آمیخته با تعصب درمورد سویه‌ی رمزآمیزخود راز ورمز ما را به‌هیچ‌جا نمی‌رساند. ما تنها زمانی که راز ورمز را درجهان همه‌روزه از راه بینشی دیالکتیکی باز شناسیم وزندگی همه روزه را چونان موردی پوشیده ورمزآمیز درك کنیم و موردپوشیده را پدیده‌ای همه روزه وتکراری بشناسیم، به‌راستی به درون راز ورمز رخنه کرده‌ایم. پرشورترین پژوهش درموردمثلاً پدیده‌ی «دورهم اندیشی» (Telepathie)*** به‌ما حتی نیمی

* پراکسیس: اصطلاحی که در نخستین آثار مارکس یافتنی است‌وبه معنای کنش آگاهانه‌ی عناصر انقلابی است. این مفهوم از طریق دیگری، یعنی ازراه آثار گئورگ لوکاچ به اندیشه‌ی بنیامین راه یافت.

** اینجا بنیامین (همچون ارنست بلوخ) برنقش اساسی «امید» دررو ندمبارزه وپیروزی تاکیدکرده است. هرتمرین انقلاب همچون جشنی است که ازپیش‌برای پیروزی آن به‌پا می‌کنیم.

*** هنگامی که دویا چندتن‌از راه‌های‌جداگانه (گوناگون و چه‌بسا متضاد)به نتایج مشترکی دست یابند و اندیشه‌ی واحدی را ابراز کنند.

از آنچه که خود از راه خواندن به دست می‌آوریم (مثلاً خواندن روشنگری دنیوی درمورد پدیده‌ی دورهم‌اندیشی) را ارائه نمی‌کند. چراکه‌خواندن آشکارا یك روند «دورهم اندیشانه» است. وپرشورترین تجربه‌ی حشیش به ما حتی نیمی از آنچه که خود از راه اندیشه به دست می‌آوریم(مثلاً اندیشه به روشنگری دنیوی درمورد استفاده ازحشیش)را ارائه نمی‌کند. واندیشه نیزآشکارا منش تخدیری دارد. خواننده، اندیشمند، پرسه زن، والگرد* نمونه‌هایی از اشراقیون هستند، درست همانطورکه معتاد، رویابین ومجذوب نمونه‌هایی دیگر از آنان به‌شمار می‌آیند وبیش ازهمه‌ی اینان دل‌بستگان به دنیا چنین‌اند. حال ازدهشت‌بارترین ماده‌ی تخدیری یعنی خودمان که در تنهایی به‌کارمان می‌آید سخنی نگوییم.

«به کف آوردن نیروهای سرخوش انقلاب»، این آیا بدزبان‌دیگرهمان‌سیاست شعر گونه است؟ «ما از این شهد چشیده‌ایم، راستی بی‌ارزش‌تر ازهمه چیز بود.» پس بدانیم که سکوت درشاعری تاچه حد روشنگر همه‌ی‌پدیده‌هاست. برنامه‌ی احزاب بورژوا چیست؟ خواندن شعری بد در بهار. شعری کـه از استعاره اشباع شده است. وسوسیالیست‌ها نیز از شعر چنین سود مـی‌برند: «آینده‌ی درخشان نسل‌های بعد» را می‌بینند که درآن همه‌کس چنان رفتار می‌کنند «که گویی فرشته‌اند» وهمه آنقدر دارند«کـه گویی ثروتمندند» و چنان زندگی می‌کنند«که انگار آزادند.» بی‌آنکه حتی نشانه‌ای ازفرشته، ثروت و آزادی درکارباشد. این همه تنها تصاویرند. زاده‌ی پندارشاعران سوسیالیست؟ بیان Gradus ad Parnassum آنها هستند؟ ** بیانگر خوش‌بینی هستند؟ هوایی سنگین درکتاب ناویل موج مـی‌زند. خاصه آنجا که نشان داده وظیفه‌ی اصلی باید «سازمان دهی ناامیدی» باشد. او بـه‌نام یاران ادبی خود به خوش‌بینی غیراصولی وبی‌دقت واپسین مهلت‌رابخشیده

* بنیامین واژه‌ی‌فرانسوی Flaneur رابه‌کارگرفته، واژه‌ی مورد علاقه‌ی‌بودلر.

** «گام‌هایی به سوی بهشت». اصطلاحی لاتین‌برای نمایش زندگی شادمانه و سرخوش.

است و شاید به‌همین دلیل خوش‌بینی نیز چهره‌ی واقعی خود را به او نمایان کرده است، آنجا که می‌پرسد: شرایط انقلاب کدامند؟ آنها را باید در تغییر روش برخورد [توده‌ها] یافت و یا در شرایط بیرونی؟ این همان پرسش اساسی است که مناسبت میان سیاست و اخلاق را تعیین می‌کند و از اینرو نباید از صراحت آن کاست. پاسخ سوررآلیسم به پاسخ کمونیسم نزدیک است، حتی به بدبینی در تمامی سطوح. بدبینی مطلق. بی‌اعتماد به سرنوشت ادبیات، آزادی، انسان اروپایی و بیش از همه بی‌اعتماد به هر شکل توافق: سازش میان طبقات، میان ملت‌ها و میان افراد. سوررآلیست‌ها تنها اعتمادی بی‌پایان به آی. جی. فاربن و کار بردصلح آمیز نیروی هوایی دارند. اما بر سر زمان حاضر چه می‌آید؟ و بر سر آینده چه خواهد خواهد آمد؟

اینجا می‌توان اندیشه‌ای را که آراگون در واپسین کارش رساله‌ای درباره‌ی روش عرضه کرده را توصیه کرد. او میان استعاره و تصویر تمایز گذاشته است و این نگرشی است شاد به پرسش‌های روش بیان که باید آن را گسترش داد. گسترش: درهیچ جا همچون سیاست، استعاره و تصویر چنین با شدت و از سرناسازگاری با یکدیگر برخورد نمی‌کنند. زیر سازماندهی ناامیدی معنایی جز بیرون‌ریختن استعاره‌های اخلاقی از سیاست و کشف گستره‌ای در سیاست که صد درصد متعلق به تصاویر باشد ندارد. این گستره‌ی تصاویر را دیگر نمی‌توان از راه اندیشه اندازه گیری کرد. اگر وظیفه‌ی دوگانه‌ی اندیشه‌گران انقلابی را سرنگونی سلطه‌ی اندیشه‌گون بورژوازی و ایجاد تماس با توده‌های زحمتکش بدانیم، باید گفت که آنان یکسر در اجرای دومین وظیفه‌ی خود ناکام مانده‌اند چرا که این وظیفه را به‌هیچ‌رو نمی‌توان از راه اندیشه و فرضیه‌بافی اندیشمندانه به‌انجام رساند. و با این همه بسیاری، بارها، و به شدت، وسوسه شده‌اند تا به این پرسش از راه اندیشه نزدیک شوند، آنان خواهان ظهور شاعران، اندیشه‌گران و هنرمندان پرولتری شده‌اند. تروتسکی از همان آغاز کار در ادبیات و انقلاب علیه این طرح تاکید کرد که چنین هنرمنداتی تنها پس از انقلابی پیروز ظهور خواهند کرد. به‌راستی پرسش اصلی این نیست که هنرمندی از تبار بورژوایی را تبدیل به «هنرمند پرولتری»

کنیم. پرسش برسر بسیج او- حتی به‌بهای کنش هنری او - در نقاط مهم گستره‌ی تصاویر است. و آیا تعلیق «حرفه‌ای هنری او» پاره‌ای بنیانی از نقش ویژه‌ی نوین او محسوب نمی‌شود؟

آن لطیفه‌ها که می‌گویند بهترین‌هایند. و از آن بهتر شیوه‌ای است که آن‌ها را بیان می‌کند. چرا که در این گونه از کلام شوخ، همچون در سخره یا در بدفهمی، کنشی را می‌توان یافت که از تصویر خویش ایجاد می‌شود و در واقع از راه کاربرد خویش، خود را همچون تصویری ایجاد می‌کند، هر نیم نگاهش چشم‌اندازی گسترده را می گشاید، جهان فعلیت همگانه و درهم را، آنجا که «پناهگاه‌امنش» از کف رفته است، می‌آفریند - گستره‌ای که، در یك کلام، ماتریالیسم سیاسی و طبیعت فیزیکی انسانی، درونی، روح، فرد یا هرچیز دیگر را میان خود تقسیم می‌کند واین‌کار را با عدالتی‌دیالکتیکی انجام می‌دهدتا آنجاکه دیگر هیچ‌عضوی ازاین جراحت‌بی‌نصیب‌نمی‌ماند. با این همه به‌راستی که پس از این تعالی دیالکتیکی این گستره همچنان گستره‌ی تصاویر یامشخص‌تر بگوییم به مثابه‌ی گستره‌ی بدن‌های انسانی باقی خواهد ماند. چراکه درنهایت نمی‌توان ازآن گریخت: نمی‌توان بدون گسست از ماتریالیسم متافیزیکی، همچون فوگت و بوخارین به‌ماتریالیسم انسان شناسانه‌ای رسید که باتجربه‌ی سوررآلیست‌ها و پیش ازآنان باتجربه‌ی هبل، گئورگ بوخنر، نیچه ورمبو بیان شده است. اینجا نکته‌ای بازمانده را می‌توان یافت. حتی مورد همگانی نیز جسمی زنده است. وگونه‌ای از حضور جسم طبیعی (Physis) که برای مورد همگانی درفن‌آوری‌سازمان یافته از میان تمامی واقعیت‌های سیاسی و موثر خود شکل‌می گیرد مگر در گستره‌ی تصاویرکه اشراق دنیوی‌آن را به‌چشم ما آشنا ساخته است. تنها زمانی‌که جسم وتصویر درفن‌آوری درهم بیامیزند وبه‌کار تمامی‌آمیزه‌های جسم گونه‌ی امورهمگانی به‌گونه‌ای انقلابی‌پایان داده شود،واقعیت‌می‌تواند به‌چشم‌داشت بیانیه‌ی‌کمونیستی پاسخ‌دهد.اما تاآن زمان،سوررآلیست‌ها یگانی کسانی هستندکه «دستورکار روز» را دانسته‌اند.آنان‌جانشین‌یکدیگر

می‌شوند، درحالیکه همواره نقش انسانی را بازی مـی‌کنندکـه در برابر ساعت زنگ‌داری قرار گرفته که همه‌ی شصت‌ثانیه‌ی یك دقیقه را باصـدای زنگ خود اعلام می‌دارد.*

* . واپسین پاراگراف این مقاله، در واقع طرحی است که بنیامین برای نگارش مقاله‌ای دیگر در مورد سوررآلیسم ریخته بود. طرحی که هرگز نوشته نشد. ابهام جمله‌های این پاراگراف ناشی از سویه‌ی طرح گونه‌ی این‌فراز است.

حکایت‌گر:

اندیشه‌هایی درباره‌ی نیکلای لسکوف

۱

هرچند حکایت‌گر نزد ما آشناست اما درهستی‌فوری خویش نیرویی‌موجود و زنده به‌حساب نمی‌آید.* او دیگر چیزی است دور از دسترس‌ما، چیزی که با ما فاصله‌ای بسیار یافته است. معرفی کسی چون نیکلای لسکوف به مثابه‌ی یك حکایت‌گر اورا به ما نزدیك‌تر و آشناتر نمی‌کند بل فاصله‌ها را بیشتر می‌سازد.** اگر از دور به حکایت‌گر بنگریم آن طرح‌های بزرگ و ساده‌ای کـه او را تعریف می‌کنند در خود او آشکار می‌شوند و یا بهتر بگوییم در او تعریف می‌شوند. درست بدان شکل کـه از پس صخره‌ای سر یك انسان یا بدن یك حیوان به چشم بیننده‌ای که از فاصله‌ای زیاد و یا از زاویه‌ای ویژه به‌آن‌ها می‌نگرد آشکار می‌شوند. این فاصله و زاویه‌ی ویژه را تجربه‌ای تعیین می‌کند کـه ما همه روزه با آن سر وکار داریم و همین تجربه به ما می‌آموزد که هنر حکایت‌گری به‌پایان رسیده است. ما هرروز

* حکایت‌گر در برابر Narateur / Story Teller و حکایت در برابر Naration/Story آمده‌اند. دراین مقاله از تمایز میان‌آن‌ها باداستان‌نویس Novelist و داستان Novel و سایر اشکال بیان روایی ادبی بحث شده‌است.

** نیکلای لسکوف (۱۸۹۵ـ۱۸۳۱) نویسنده‌ی حکایات‌کوتاه و روزنامه ـ نگار روسی. در سال‌هـای جوانی به عنوان نماینده‌ی شرکتی انگلیسی/روسی سراسر روسیه را زیرپا گذاشت وبا زبان‌ها، لهجه‌ها، سنن، آداب، عقاید وهنر مردمی‌کشورش آشناشد. در سال ۱۸۶۰ به سن‌پترزبورگ رفت ونخستین‌کتاب داستانی خویش را منتشر نمود. واپسین آثار سیاسی او در رد و هجو شخصیت‌ـ های فرضی انقلابی سبب شدندکه در سال‌های پایان عمرش منزوی و تنها بماند. اما شیوه‌ی خاص او در حکایت نویسی و نظرش در مورد «تبارشناسی واژه‌های عامیانه» شهرت او را پس از مرگش روزافزون کردند و رمی زوف و زوشنکو راه او را ادامه دادند. شهرت او، امروز، زاده‌ی حکایات اوست‌که همگی را در نیمه‌ی دوم فعالیت ادبی خویش نوشته است.

کمتر از پیش باافرادی برخورد می‌کنیم که توانایی گفتن حکایت‌را دارند و هر روز بیش از پیش با احساس شرمی روبرو می‌شویم که در پی اعلام نیاز به‌شنیدن‌حکایت، گوینده را دربر می گیرد. گویی چیزی آشنا باما، اطمینان‌ــ بخش‌ترین چیزی کــه با ما بود از ما گــرفته شده است : توانایی مبادله‌ی تجربیات.

یکی از دلایل [پیدایی] این پدیده خود آشکار است : تجربــه بی ارزش شده است و چنین می‌نمایدکــه به‌گونه‌ای نامحدود بی‌فایده نیز می‌شود . کافی است هر بامداد نیم نگاهی به‌روزنامه‌ای اندازیم تا دریابیم که تجربه به درجه‌ای نازل‌تر سقوط کرده است و تصویر ما نه تنها از جهان برون بل از جهان اخلاقی نیز یك شبه چنان تغییر یافته کــه به فکرهم نمی‌آمد . با [نخستین] جنگ جهانی، روندی آغاز شدکه دیگر از آن پس باز نایستاد. آیا نمی‌دیدیم آن مردانی‌که در پایان جنگ، خاموش از جبهه به‌خانه‌های خود باز می گشتند از چه تجربه‌ی مبادله پذیر اندکــی برخوردار بودند ؟ آنچه‌که ده سال بعد در سیل‌کتاب‌های جنگی جاری شد همه چیز بود مگر تجربه‌ای‌که دهان به دهان باز گو شده باشد . زیرا هرگــز تجربیات چنان در تناقض با چیزی قرار نگرفته بودندکــه تجربه‌ی استراتژیك بــا جنگ تاکتیکی، تجربه‌ی اقتصادی با تورم ، تجربه‌ی جسمانی با جنگ فنی ، و تجربه‌ی اخلاقی با آنان‌که حاکمان قدرتند . نسلی‌که راه مدرسه‌اش را با واگن‌های اسبی می‌پیمود اینك دربرابر آسمان گسترده‌ی‌روستا ایستاده بود. دراین‌آسمان همه چیز تغییر کرده بود مگرابرها، و زیراین‌ابرها، برزمینه‌ی ویرانگر سیل‌ها و انفجارها، بدن رنجور وشکستنی انسان ایستاده بود.

۲

تجربه‌ای‌که دهان به دهان بازگو شود سرچشمه‌ی کــار تمامی حکایت‌گران

است. و بزرگ‌ترین نویسندگان حکایات آنانند که روایت نوشتاری ایشان کمترین تفاوت را با زبان انبوه حکایت‌گران گمنام داشته باشد. میان این حکایت‌گران گمنام باید دو گروه را،که بی‌شک با هم تلاقی نیز دارند،از یکدیگر جدا کرد. و چهره‌ی حکایت‌گر تنها نزد آن‌کس جسمیت کامل خود را باز می‌یابد که بتواند هردو گروه را بشناسد. یك ضرب المثل آلمانی می‌گوید: «کسی که به مسافرت می‌رود همواره چیزی برای بازگفتن دارد» و مردمان،حکایت‌گر را همواره کسی می‌شناسند که از راهی دور می‌آید. اما از شنیدن قصه‌ی آن‌کس که در خانه‌ی خویش مانده نیز کمتر لذت نمی‌برند؛ کسی که زندگی شرافتمندانه‌ای دارد و قصه‌ها و سنن محلی را خوب می‌شناسد. اگر بخواهیم این دو گروه‌را براساس نمایندگان کهن آن‌ها تصویر کنیم یکی را می‌توان در چهره‌ی زارع شخم‌کار ــ کسی که ساکن است ــ بازیافت و دیگری را در سیمای بازرگان دریانورد. راستی که هر گستره‌ی زندگی* چنان که هست تیره‌ی حکایت‌گران ویژه‌ی خویش را می‌آفریند. هریك از این تیره‌ها پاره‌ای از خصایل خود را برای سده‌هایی دورتر حفظ می‌کنند. بدین سان میان حکایت‌گران سده‌ی نوزده در آلمان، نویسندگانی چون هبل و گوتهلف در حکم پیروان نخستین تیره‌اند و نویسندگانی چون سیلسفیلد و گرستاکر پیروان تیره‌ی دیگر به‌حساب می‌آیند.**

✿ «گستره‌ی زندگی (*Lebenssphare*) اصطلاحی است که مارکس در مورد نخستین مراحل پیدایش هر طبقه به‌کار می‌برد. هنگامی که طبقه‌ای در آغاز شکل‌گیری خویش است یك «گستره‌ی زندگی» محسوب می‌شود. نگاه کنید به :
Marx. K, Engels. F, *Collected Works*, Moscow, 1976, Vol 5, PP. 194–195.

✿✿ یوهان پتر هبل (۱۷۶۰ــ۱۸۲۶) حکایت‌گر و شاعر آلمانی. او را مهمترین حکایت‌گر ادبیات آلمان دانسته‌اند، و بنیامین وی را «بی‌همتا» می‌خواند. یرمیاس گوتهلف (۱۷۹۷ــ۱۸۵۴) حکایت‌گر وداستان‌نویس آلمانی که بیشتر آثار او در مورد زندگی در روستاست.

←

اما این تیره‌ها چنانکه پیشتر آمد، تنها به عنوان نمونه‌های اصلی به‌کار می‌آیند. گسترش کنونی قلمروی حکایت‌گری در حوزه‌ی تام تاریخی آن، بدون ارائه‌ی عمیق‌ترین تفسیر از این دو نمونه‌ی کهن تصورناکردنی می‌بود. چنین تفسیر و تاویلی به‌گونه‌ای ویژه درساختار تعاونی سده‌های میانه وجود داشت. استاد پیشه‌ور ساکن و مزدور مسافر یک‌جا با هم گرد می‌آمدند و هر استادی پیش از آنکه در شهر خویش یا جایی دیگر ساکن شود مزدوری مسافر بود. اگر روستایی و دریانورد دو آموزگار حکایت‌گران بودند، طبقه‌ی پیشه‌ور همچون دانشگاه آنان محسوب می‌شد. در این دانشگاه معارف سرزمین‌های دور درهم ترکیب می‌شدند، معارفی که مسافران همواره به خانه‌ی خود می‌آوردند تا با معارف گذشته که به عالیترین شکلی خود را به ساکنین آن مکان می‌نمایاند ادغام شوند.

۳

لسکوف هرجای دورهم که بود انگار درخانه‌ی خویش است، به‌این سیاق به هرزمان دور هم که می‌رفت بازگویی در زمان خویش جای داشت. او معتقد به‌کلیسای ارتدکس یونانی و مردی بود با دلبستگی‌های اصیل دینی. اما با دیوان سالاری کلیسا هم‌کم مخالف نبود. از آنجا که همراهی با

چارلز سیلسفیلد(۱۷۹۳ــ۱۸۶۴) حکایت‌گر و روزنامه‌نویس آلمانی که بارها به ایالات متحد سفر کرد ومحل رخداد بسیاری از حکایات او نیز امریکاست.
فردریش گرستاکر (۱۸۱۶ــ۱۸۷۲) حکایت‌گر و نویسنده‌ی آلمانی که به ایالات متحد سفر کرد. آثارش از پرخواننده‌ترین نوشته‌های زبان آلمانی بود.

مامورین دنیوی [اداری] را نیز طاقت نداشت مقام مامور دولت را هم‌که به‌دست آورده بود، در همان جوانی از کف داد. از میان تمامی مشاغلی که یافت تنها یکی دیرپا بود، او مدت‌ها به‌عنوان نماینده‌ی روسی یک شرکت بزرگ انگلیسی باقی ماند و این مقام بیش از هر چیز به‌کار نویسندگی او آمد. برای کارهای این شرکت او سراسر روسیه را زیرپا گذاشت و این سفرها خرد دنیوی او را پا به پای دانش او از شرایط [اجتماعی] روسیه کامل کردند. در این مسافرت‌ها او امکان یافت که با سازماندهی فرقه‌های بی‌شمار در کشور روسیه از نزدیک آشنا شود. دانش او نشان خود را بر-آثار داستانی او نهاد. لسکوف در افسانه‌های روسی متحدی پایدار برای پیکار علیه دیوان سالاری ارتدکس یافت. شماری از حکایات وافسانه‌های او برسرگذشت انسانی نیک متمرکز شده‌اند، کسی که به‌ندرت زاهد و بیشتر آدمی است ساده و فعال‌که به طبیعی‌ترین شکلی کــه در جهان یافتنی است بدل به یک قــدیس می‌شود. تجلیل از راز و رمــز و عرفان سنگر لسکوف نبود. هرچند کــه گاه به‌گاه نسبت به معجزه و حتی پارسایی از خود تسامح نشان داده اما حتی این‌کار را نیز به یاری طبیعت سرخوش زمینی انجام داده است. او نمونه‌ی مثالی خود را در آدمی می‌یافت که راه خویش را درجهان چندان گشوده بیند که نیازی به درگیری عمیق با آن پیدا نکند.

بازتاب او به پرسش‌های این جهان نیز به واکنشی که در بالا آمد همانند است. چنین است که او دیر، در بیست و نه سالگی به‌نگارش آغــاز کرد. نوشتن او پس از آن‌همه سفرها آغاز شد. عنوان نخستین کتاب چاپ‌شده‌اش این بود: چرا کتاب‌ها در شهر کیف چنین گران هستند؟ و نوشته‌های دیگرش درباره‌ی طبقه‌ی کارگر، اعتیاد به الکل، پزشک‌هــای پلیس و فروشندگان دوره‌گرد منادیان آثار داستانی او شدند.

۴

جهت‌گیری به‌سوی خواست‌ها و منافع عملی، خصلت نمای بسیاری از آنان است که حکایت‌گـر زاده می‌شوند. این منش بارها بیش از لسکوف نـزد کسانی یافت می‌شد چون گوتهلف که کارش ارائه‌ی اندرزهای دهقانی بود، ویا نودیه* که یادآور مخاطرات چراغ‌های گازی می‌شد و یا هبل که پاره‌ای از آموزش‌های علمی را برای خوانندگانش در گنجینه‌ی(Schatzkastlein) خود به گونه‌ای پنهانی تدارک می‌دید. البته این منش در گـوهر هرحکایت خوبی نهفته است. هرحکایتی آشکار یا پنهان چیزی سودمند و ثمربخش را در بر دارد. این سودمندی می‌تواند یـک‌جا در مفاهیم اخلاقی پنهان باشد و جای دیگر در اندرزهای عملی نمایان شود و یا در یك ضرب‌المثل یـا گفته‌ای نغز آشکار گردد. در همه‌ی این موارد حکایت‌گر کسی است کـه اندرزهایی برای خوانندگان خود در چنته دارد. اما اگر امروز «اندرزـ گویی» کاری چنین به‌نظر کهنه می‌آید از اینروست که توان مبادله‌ی تجربیات کاهش یافته است. درنتیجه ما هیچ اندرزی برای خود و یا برای دیگران نداریم. گذشته از این، اندرز کمتر پاسخی به‌یك‌درخواست، و بیشتر پیشنهادی است درمورد ادامه‌ی داستانی که تازه طرح شده‌باشد. برای یافتن این اندرز باید نخست توانایی بیان حکایتی را داشت (از این حقیقت هم بگذریم که هرکس فقط تاآنجا پذیرای اندرز است که امکان روشن شدن شرایطش را بدهد.) اندرزی که درکارگاه زندگی داستین طـرح ریزی شده خرد نام- دارد. هنر حکایت‌گـری به نهایت کـار خود رسیده زیرا سویه‌ی حماسی حقیقت، یعنی خرد، از میان رفته است. این روند، با این همه، مدتی طولانی کارکرده است و هیچ چیز نمی‌تواند مبتذل‌تر از این باشد که بکوشیم در آن تنها « نشانه‌ای از زوال و سقوط» را بـاز یابیم ؛ چه برسد به اینکه

* شارل نودیه (۱۷۸۰ــ۱۸۴۴) داستان‌نویس، حکایت‌گر و ادیب فرانسوی که پیرو مکتب رمانتیسم بود.

آن را نشانه‌ای «نوین» هم بشناسیم . این تنها می‌تواند نشانه‌ای ملازم از نیروهای تولیدی و دنیایی تاریخ حساب آید که به گونه‌ای کاملاً تدریجی روایت را از گستره‌ی گفتار زنده دور می‌کند و درهمین‌حـال دیدن زیبایی نوینی درآنچه که درحال پژمردن است را امکان‌پذیر می‌سازد.

۵

نخستین نشانه‌ی پیدایش روندی که نهایت آن زوال حکایت‌گـری است ، برآمدن داستان نویسی در سرآغـاز دوران نوین است. آنچه کـه داستان (Novel) را از حکایت (و از حماسه در معنایی محدود) جدا می‌کند وابستگی اساسی آن به‌حضور کتاب است. نشر داستان تنها با اختراع چاپ امکان‌پذیر شد. آنچه که از راه گفتاری و زبانی دست یافتنی است ، یعنی هسته‌ی گرانبهای حماسه، خمیره‌ای جدا ازچیزی که سازنده‌ی مایه‌ی‌تجاری داستان است دارد. چیزی کـه داستان را از تمامی اشکـال ادبیات منثور جدا می‌کند (افسانه‌های کودکان، افسانه‌های حماسی وحتی «داستان کوتاه» یا Novella)* این‌است که داستان ازسنت گفتاری وزبانی ریشه‌نمی گیرد

☆ Novella تا سده‌ی پیش به‌جای داستان‌کوتاه به‌کار می‌رفت. روایت‌داستانی ساده به زبانی آسان وزودفهم‌بود. همچون داستان‌های‌کوتاهی‌که در دکامرون اثر بوکاچیو در پی یکدیگر می‌آیند . هریك از حکایات هزار و یک شب را نیز می‌توان یك Novella دانست. بنیامین اینجا همین معنای Novella را درنظر دارد. اما این واژه از سده‌ی نوزدهم به بعد همچون داستانی نیم‌بلند، میان داستان‌کـوتاه و داستان بلند (نوول) به‌کـار می‌رود. مرگ در ونیز اثر توماس مان. مرگ ایوان ایلیچ اثر لئون تولستوی، دل تاریکی اثر جوزف کنراد ویا مرد پیر و دریا اثر ارنست همینگوی چنین‌اند.

و از راه آن‌نیز بیان نمی‌شود. این نکته داستان‌را به ویژه ازحکایت‌گری جدا می‌کند. حکایت‌گر آنچه‌که می‌گویدرا ازتجربه به‌دست آورده‌است ــ تجربه‌ی خود او یا تجربه‌ای‌که دیگران گزارش‌کرده‌اند. و او آن را بدل به تجربه‌ی همه‌ی کسانی می‌کندکه به‌حکایتش گوش می‌دهند. داستان‌نویس اما، خود را منزوی می‌کند. زادگاه داستان فردی منزوی است‌که دیگر توانایی بیان خویش را ازراه ارائه‌ی مثال‌هایی از مهمترین مسایل‌خویش ندارد. او خود اندرزپذیر نیست ونمی‌تواند به دیگران اندرز دهد. نگارش یك داستان‌به‌معنای این‌است‌که چیزی، تناسب ناپذیر را دربیان‌زندگی‌انسانی به حد افراط بکشانیم. درقلب‌کمال زندگی وازراه بیان این‌کمال، داستان سردرگمی ژرف زیستن را روشن می‌کند. حتی نخستین اثر بزرگ در داستان‌نویسی یعنی دن‌کیشوت به ما پیام می‌دهدکه چگونه عظمت معنوی، شهامت، ومنش‌یاری دهنده‌ی یکی از شریف‌ترین آدمیان یعنی دن‌کیشوت‌به گونه‌ای‌کامل ازهرگونه اندرزگویی عاری است وحتی اندك جرقه‌ای هم از خرد به‌همراه ندارد. اگر درجریان سده‌های گذشته تلاش‌هایی انجام‌شده ــ که‌کارآترین آن‌ها شاید سرگذشت ویلهلم مایستر* باشد ــ تاداستان جنبه‌ی آموزشی‌یابد، بایدگفت‌که همواره این‌کوشش‌ها به تغییر و تعدیل شکل داستان منجرشده‌اند. «داستان شکل‌گیری»یا Bildungsroman** از سوی دیگر به هیچ طریقی از ساختار اساسی داستان منحرف نشده است، ازطریق ادغام روند [تکوین] اجتماعی با تکامل یك‌فرد، شکننده‌ترین‌توجیه را بر نظمی‌که تعیین‌کننده‌ی این تکامل است ارائه می‌کند. مشروعیتی‌که «داستان شکل‌گیری» ایجاد می‌کند در تقابل مستقیم با واقعیت قرارمی‌گیرد. جنبه‌ی نابسنده‌ی هرچیز مهمترین نکته‌ای است‌که‌به‌گونه‌ای‌خاص‌در«داستان شکل‌گیری» تحقق می‌یابد.

* گوته داستان سال‌های آموزش ویلهم مایستر را در ۱۷۹۵ــ۱۷۹۶ نوشت. این یکی از زیباترین آثار اوست‌که درچهارمجلد به شرح سال‌های شکل‌گیری شخصیت و عقاید مردی جوان می‌پردازد و تجربیات او را بیان‌می‌کند. واپسین ←

۶

می‌توان دگرگونی‌های اشکال حماسه را که در وزن شعری پدید می‌آیند با تغییراتی که در سطح زمین در جریان هزاران سده ایجاد می‌شوند مقایسه کرد. دشوار بتوان اشکال دیگری از روابط درونی افراد انسان را یافت که چنین به آهستگی شکل گرفته باشند و چنین به آهستگی هم شکل خود را از دست بدهند. پیدایش داستان‌گویی، به دوران باستان می‌رسد، صدها سال پیش از آنکه به یـاری بورژوازی در حال رشد، عناصری که برای شکوفایی خود بودند را بیابد. با پیدایش این عوامل حکایت‌گری سخت آرام بدل به‌چیزی کهنه شد. راست است که در مواردی متعدد مواد تازه‌ای را به‌کار گرفت اما با این‌کار منش اصلی آن تغییری نیافت. ازسوی دیگر با نظارت کامل بورژوازی که مطبوعات را چونان یکی از مهمترین ابزار خود در سرمایه‌داری تکامل‌یـافته در اختیار دارد، شکلی از ارتباط سر بر آورد که جدا از این‌که تا چه حد سرچشمه‌ی پیدایش آن دور است پیشتر هرگز تاثیری تعیین‌کننده برشکل حماسه نگذاشته بود. امـا اکنون دارای

←

اثر گوته سال‌های سفر ویلهم مایستر کـه بـه سال ۱۸۲۱ منتشر شد زنـدگی قهرمانان را پس از شکل‌گیری شخصیت او پی می‌گیرد.

☆☆ Bildungsroman (یا داستان شکل‌گیری) شیوه‌ای از روایت داستانی است که به شرح سال‌های جوانی وشکل‌گیری شخصیتی و عقیدتی انسانی مربوط می‌شود. پس‌از ویلهم مایستر گوته (ونیز پس‌از رنج‌های ورتر جوان) نگارش چنین شکلی از داستان‌ها پاگرفت. نمونه‌هـای دیگر را می‌تـوان در آموزش احساساتی اثر گوستاو فلوبر، دیوید کاپرفیلد اثر چارلز دیکنس، بادن‌بروکز اثر توماس مان، تورلس جوان اثر رابرت موزیل، و تصویر هنرمند به‌مثابه‌ی مردی جوان اثر جیمز جویس یافت.

قدرت تاثیرگذاری شده بود و چنین شد که این شکل ارتباط برای حکایت‌گری همانقدر بیگانه شد که برای داستان‌نویسی. اما غرابتش برای داستان‌نویسی شکلی تهدیدکننده داشت و از این رو بحرانی در داستان‌نویسی پدید آورد. این شکل نوین ارتباط، اطلاعات (اخبار) است.

ویله مسان پایه‌گذار روزنامه‌ی فیگارو ماهیت اطلاعات را در قاعده‌ای مشهور بیان کرده است. او همواره می‌گفت: «برای خوانندگان من یک آتش‌سوزی در اتاقی زیر شیروانی در کارتیه‌لاتن پاریس به مراتب مهم‌تر از رخداد یک انقلاب در مادرید است.» این قاعده به گونه‌ای تکان‌دهنده روشن می‌کند که دیگر نه اخباری که از راه دور می‌رسند بل اطلاعاتی که به نزدیک‌ترین مکان مرتبط می‌شوند، پذیراترین شنوندگان را می‌یابند. اخباری که از راه دور می‌رسند ــ خواه اخباری فضایی/مکانی باشند که از کشورهای بیگانه می‌آیند، خواه اخباری زمانی/سنتی باشند ــ دارای آن‌چنان اقتداری هستند که به آن‌ها مشروعیت می‌بخشد، حتی زمانی که نتوان درمورد صحت آن‌ها بررسی کرد. اطلاعات، اما، آمادگی رسیدگی سریع را دارا هستند. نخستین بایستگی آن‌هاست که «در خود قابل فهم باشند.» معمولاً درست‌تر از اخبار سده‌های پیش نیستند، اما در حالیکه این اخبار در بیشتر موارد دارای سویه‌های ناباورانه و اعجازی بودند، اطلاعات نوین ناگزیر باید باورکردنی به‌نظر آیند. به‌همین‌دلیل اطلاعات با حکایت‌گری ناسازگار است. اگر هنر حکایت‌گری چنین کمیاب شده، علت آن را باید در وجود اطلاعات و اخبار گوناگون یافت که در واقع سهمی تعیین‌کننده در پیدایش این وضعیت دارد.

هر بامداد به ما اخباری از سراسر کره‌ی زمین می‌دهند و باز دست مایه‌ی ما برای داستان‌های جالب بسیار کم است. چرا که دیگر هیچ حادثه‌ای بدون توضیح و تفسیر مفصل به‌ما عرضه نمی‌شود. به بیان دیگر، درحالیکه دیگر هیچ چیز به‌کار حکایت‌گر نمی‌آید، همه‌چیز برای اطلاعات و اخبار سودمندند. درواقع این نیمی از هنر حکایت‌گری است که روایتی را جدا

از هر گونه توضیح بازگو کنیم. لسکوف استاد این کار بود (قطعاتی چون «نیرنگ» و «شاهین سفید» او را با هم قیاس کنید.) در آثار او خارق‌العاده‌ترین و شگفت‌انگیزترین چیزها در پیوند با دقیق‌ترین نکات وجود دارند، اما هیچ گونه مناسبت روانشناسانه میان حوادث، به خواننده تحمیل نمی‌شود. بر عهده‌ی خواننده است که همه چیز را چنان تفسیر کند تا بتواند آن‌ها را درك نماید، و بدین‌سان حکایت گر به چنان وسعتی دست می‌یابد که اطلاعات و اخبار فاقد آن هستند.

۷

اسکوف پیشینیانی در میان کلاسیك‌ها دارد. نخستین حکایت گر یونانیان هرودوت بود. درفصل چهاردهم ازسومین کتاب تاریخ خود روایتی حکایت‌گونه آورده که از آن می‌توان بسیار آموخت. داستان به پسامنی‌توس مربوط می‌شود.

زمانی که شاه مصری پسامنی توس از شاه ایران، کمبوجیه شکست خورد و دستگیر شد، کمبوجیه تصمیم گرفت زندانی خود را خوار و بی‌حرمت کند. پس فرمان داد که پسامنی‌توس را در گذرراهی قرار دهند که سان پیروزمندانه‌ی ایرانیان از آن می‌گذشت. همچنین او فرمان داد که دختر زندانی از برابر او بگذرد و به عنوان یك مستخدمه با دلو آب به سوی چاه رود. درحالیکه همه‌ی مصریان از دیدن این منظره زاری و ندبه می‌کردند پسامنی‌توس تنها، خاموش و بی‌حرکت با چشمانی خیره به جا مانده بود. حتی هنگامی که پسر خود را دید که درمیان سربازان ایرانی به سوی جایگاه اعدام می‌رود باز همچنان بی‌حرکت باقی می‌ماند. اما هنگامی که پس از این همه، او یکی از خدام خود را که پیرمردی رنجور بود در میان زندانیان باز شناخت با مشت برسر خویش کوبید و تمامی نشانه‌های اندوه و ماتمی عظیم را از خود

بروز داد.*

به یاری این حکایت شاید بتوان ماهیت اصیل حکایت‌گری را درک کرد. ارزش اطلاعات (و اخبار) دیرپا نیست، تنها در لحظه زنده است. باید خود را یکسر به لحظه تسلیم کند. باید بی‌آنکه زمان را از کف بدهد خود را بیان کند. حکایت اما به‌گونه‌ای دیگر است، خود را به‌کار نمی‌گیرد، تمامی قدرت خود را حفظ و متمرکز می‌کند و کاملاً قادر است که حتی پس از گذر زمانی طولانی آن را نشان دهد. چنین است که مونتنی به‌این شاه مصری اشاره‌می‌کند و می‌پرسد که چرا او تنها زمانی که خدمتکار خویش را دید به مویه و زاری پرداخت. مونتنی خود پاسخ می‌دهد: «از آنجا که او به نقد از اندوه سرشار بود، کوچکترین افزایشی بدان بسنده بود تا سد شکیبایی اورا درهم شکند.»** مونتنی براین باور است، اما می‌توان

* بنیامین متن هرودت را به صورت بازگفت نیاورده است. انگار او این حکایت را براساس حافظه‌ی خود بازگو کرده است. هر چند چارچوب اصلی داستان به صورت دقیق آمده، اما باید گفت که پیرمردی که دیدن‌او پسامنی‌توس را از پای انداخت نه یکی از خدمه‌ی او بل یکی از درباریان او بود که «به پای سربازان ایرانی افتاده و تقاضای بخشش می‌کرد». نگاه کنید به:

Herodotus: *The Persian Wars*, New York, 1942, PP. 216_217

** میشل‌مونتنی(۱۵۳۳ـ۱۵۹۲) اندیشمند و رساله‌نویس فرانسوی. یکی از مهمترین چهره‌های ادبیات رنسانس اروپا. او سال‌ها خود را در کتابخانه‌ی قصرش محبوس کرد و به نگارش رسالاتی پرداخت که درمیان درخشان‌ترین نمونه‌های آثار ادبی در زبان فرانسه جای دارند. اشاره‌ی بنیامین به رساله‌ی درباره‌ی اندوه است که چونان دومین رساله در نخستین مجلدات رساله‌ها آمده است. مونتنی واکنش شاه مصری را به واکنش شارل دوگیز پس‌ازمرگ دو برادرش تشبیه‌کرده است. نگاه کنید به:

Montaigne. M: *Essais*, Paris, 1973. Vol 1, P. 58.

ماجرا را به‌گونه‌ای دیگر دید: شاه از دیدن سرنوشت آنان‌که خون شاهی در رگ‌هایشان جریان داشت یکه نخورد، چرا که این سرنوشت او نیز بود. ما از دیدن رخدادی برصحنه تکان‌می‌خوریم، اما مشاهده‌ی این رخداد در زندگی راستین ما را تکان نمی‌دهد. به چشم شاه این خدمتکار چونان هنرپیشه‌ای آمد. به‌بیان‌دیگر اندوه عظیم چیزی مقید است و تنها در رخوت [ناشی از فاصله] می‌تواند آشکار گردد. دیدن آن خدمتکار رخوت بود. هرودت هیچ توضیحی نداده است. گـزارش او به شدت خشک و رسمی است. به این دلیل حکایتی از مصر کهن هنوز پس از گذر هزاران سال در ایجاد سرگشتگی و تفکر تواناست. به بذرهایی همانند است کـه در طول سده‌های بسیار در سرداب‌های اهرام دور از هوا بـاقی مانده‌اند و تـوان زایش و رویش خود را تا به امروز حفظ کرده‌اند.



هیچ چیز یک حکایت را کـارآتر از آن تماس بی‌واسطه‌ای کـه مانع از هرگـونه تحلیل روانکاوانه می‌شود، به حافظه نمی‌سپارد. هرچه روندی که حکایت‌گر در آن از سایه روشن‌های روانکاوانـه چشم می‌پوشد طبیعی‌تر باشد داعیه‌ی حکایت عالیتر به حافظه‌ی شنونده سپرده می‌شود و کامل‌تر در تجربه‌ی او ادغام می‌گردد و گرایش او به تکرار آن برای کسی دیگر، در زمانی دیگر، دیر یا زودتر، بیشتر می‌شود. این روند جذب کردن کـه در ژرفای آگـاهی پیش می‌رود خواهان حالت رخوت وآرامشی است کـه دست‌آمدن آن هردم بیشتر به موردی کمیاب و نادر بدل می‌شود. اگرخواب نقطه‌ی اوج رخوت جسمانی باشد خستگی وملال نقطه‌ی اوج رخوت‌فکری است. خستگی پرنده‌ی رویاست‌که روی تخم‌های تجربه نشسته است. از به صدا آمدن برگ‌ها می‌گریزد. آشیانه‌اش ــ کنشی که به ملال و خستگی از نزدیک پیوسته ــ در شهرها به نقد از هم پاشیده و در روستاها نیز در

حال ویرانی است. و همراه آن موهبت شنوایی نیز ازکف رفته و جامعه‌ی شنوایان ازهم‌پاشیده است. حکایت گری همواره هنرتکرار حکایت‌هاست و این هنر را آنجاکه دیگرحکایتی به‌جا نیست باید ازکف رفته دانست. حکایت گری از دست رفته چراکه آن چرخش مـاسوره‌ها وبافتن‌هاکه در زمان شنیدن حکایات ادامه داشتند،دیگر وجـود ندارند. هرچه شنونده خود را بیشتر از یادببرد آنچه‌که می‌شنود ژرف‌تر در خاطره‌اش جای می‌گیرد. آنگاه‌که آهنگ‌کار هوش اورا می‌رباید بدقصه‌ها گـوش می‌کند و گـویی موهبت بازگویی آن‌ها خود به‌خود به اوارزانی می‌شود. واین است‌ماهیت رشته‌ای که موهبت حکایت گری می‌بافد. چنین است که امروز هم این بافته را نمی‌توان‌ازهم گشود،هرچند هزاران سال‌پیش باکهن‌ترین روال بافندگی تهیه شده است.

۹

حکایت گری‌که برای دورانی‌طولانی‌درقلب‌کار جای‌داشت ـ کارروستایی، دریایی وشهری ـ خود یك شكل افزارمندانه‌ی ارتباطـی بـود. هدفش این نبودکه گوهرناب هرچیز را ـ همچون اطلاعی یاگـزارشی ـ انتقال دهد. هرچیز را به‌ژرفای زندگی حکایت‌گرمی‌نهاد تا آن را زمانی‌دیگر بازبیرون کشد. بدین‌سان مُهرحکایت‌گر برحکایت چنان باقی مـی‌ماندکه نقش‌های دست حکاك بر جامی ازگل رس. حکایت‌گران همواره حکایت خود رابا بیان آن شرایطی‌آغاز می‌کردندکه نیك‌آمـوخته بودند چه‌چیز در پی آن خواهد آمد، خیلی ساده آن را به تجـربـه‌ی خویشتن مـرتبط می‌کردند. لسکوف حکایت «نیرنگ» خود راباتوصیف یك مسافرت قطارآغاز می‌کند و می‌گویدکه قصه را ازیك همسفر خود شنیده و اکنون‌آن را بازمی‌گوید، یا وقتی جریان آشنایی خود را باقهرمان زن داستان «. در یادی سونات

گرویتزر»* بیان می‌کند به‌مراسم تدفین داستایفسکی‌می‌اندیشد، و یا کردهم آیی یك‌محفل ادبی‌را شرح می‌دهدکه در آن حوادثی که درداستان «آدم جالب» می‌گذرند نقل می‌شوند. بدین‌سان نشانه‌ی حضور لسکوف در حکایات او یافتنی است ، و این حتی اگر نشانه‌ی آن‌کس نباشدکه این حکایات را تجربه‌کرده، نشانه‌ی کسی است که آن‌ها را بازگو می‌کند.

این صنعت دستی (افزارمندانه) که حکایت‌گری نامیده می‌شود به‌راستی از جانب خود لسکوف نیز یك صنعت دستی دانسته می‌شد. او در یکی از نامه‌هایش می‌گوید: «نگارش به‌چشم‌من هنری آزاد نیست، یك صنعت‌دستی است.» پس تعجبی نداردکه او خود را وابسته به صنعت دستی می‌کند و صنعت پیشرفته و فن‌آورانه را به خود بیگانه می‌یابد. تولستوی‌که به یقین این نکته‌را درك کرده بود چندبار دربحث از استعداد حکایت‌گری لسکوف بدان اشاره‌کرده است. به عنوان مثال زمانی‌که لسکوف را نخستین‌کسی می‌نامد که « نابسنده بودن پیشرفت اقتصادی را گوشزد کرده است...» می‌گوید : «چه شگفت‌آور است‌که آثار داستایفسکی خوانندگانی بسیار یافته... به راستی نمی‌توانم درك‌کنم‌که چرا آثار لسکوف زیاد خوانده نمی‌شوند. او نویسنده‌ای حقیقی‌است.» لسکوف درداستان هنرمندانه وعالی خود ککك فولادین که در نیم راه افسانه‌های قدیمی و نمایشی خنده‌آور (Farce)**قرار دارد ستایشی بی‌دریغ از صنعت دستی در بحث از نقره‌-کاری در شهر تولا می‌کند و می‌گویدکه شاهکار مردم تولا یعنی «ککك فولادی» از چشم پترکبیر دور نماند و به او اطمینان بخشیدکه روس‌ها

*این‌حکایت رانبایدباداستان مشهورتولستوی سونات‌کرویتزر اشتباه‌گرفت.

** Farce: نمایشی خنده‌آور است‌که به اغراق بازی و حرکات هنرپیشه‌ها ، اغراق در پرداخت شخصیت‌ها و شرایط ، تکرار بیش از حد موارد، و رخداد حوادث ناممکن استوار باشد. چونان نمایش‌های خرس و خواستگاری از آنتون چخوف و یا نمایش‌های لابیچ و فیدو در ادبیات فرانسه.

نباید در برابر انگلیسیان احساس شرم داشته باشند.

تصویر اندیشه گرایانه از فضای صنعت دستی که حکایت‌گر نیز در آن جای دارد شاید هرگز به‌طریقی چنین خصلت نما شرح داده نشده که پل والری در بافته‌های ملای مونیه آورده است. او از «کامل‌ترین چیزها در طبیعت، مرواریدهای بی‌نقص، شراب‌های رسیده، آفریده‌هایی در کمال رشد» سخن می‌راند و آن‌ها را «دستامدگر انبهای طولانی از عللی که با یکدیگر همانندند» می‌خواند. انباشت این علل آنجا به حد زمانی خود خود می‌رسد که کمال به دست آمده باشد. والری ادامه می‌دهد: «این روند شکیبای طبیعت، یک‌بار به‌وسیله‌ی انسان تقلید شد. مینیاتورها، حکاکی‌های روی عاج که بادقتی درحدکمال روی آن‌ها کار شده، سنگ‌هایی جلا یافته که روی آن‌ها طراحی شده، آثاری که با لاك تهیه شده‌اند و یا نقاشی‌هایی که در آن‌ها رشته‌هایی از لایه های شفاف و نازك هریك روی دیگری کار گذاشته شده‌اند، تمامی این دستامد های کوششی دشوار و فداکارانه‌امروز ناپدید شده‌اند. زمان آن دوره‌ها که زمان در آن‌ها اهمیت نداشت گذشته است. انسان نوین دیگر جز بر سر چیزی که کوتاه و خلاصه باشد کار نمی‌کند.» *

به راستی که انسان نوین توانسته حتی حکایت‌گری را کوتاه و خلاصه کند. امروزما شاهد [رواج] «داستان کوتاه» ** هستیم که خود را ازسنت گفتاری دور کرده و دیگر اجازه نمی‌دهد که آن کار آهسته‌ی روی‌هم چیدن لایه‌های شفاف ونازك که به‌آن تصاویر ستودنی زندگی می‌بخشید، ادامه یابد. یعنی

* Valery. P: *Oeuvres*, Pleiade. Paris 1934, Vol 1, P. 1244.

** اینجا «داستان کوتاه» به‌معنای رایج وامروزی‌آن دربرابر Short Story آمده است.

نمی‌گذارد روایتی کامل از میان لایه‌های اشکال متنوعِ بازگویی آشکار شود.

۱۰

والری نظر خود را با این جمله به پایان می‌رساند: «باید گفت که زوال ایده‌ی جاودانگی همراه است با بیزاری روزافزون از تلاش برای تحمل.» ایده‌ی جاودانگی همواره قدرتمندترین سرچشمه‌ی خود را در مرگ یافته است. اگر این ایده زوال یابد حق با آن کس خواهد بود که بگوید پس سیمای مرگ نیز دگرگون خواهد شد. این دگرگونی با تغییری که در قابلیت ارتباطی تجربیات پیدا شده و نیز با زوال هنر حکایت‌گری همراه و مشابه است.

به سادگی می‌توان دید که درطول چندین سده در آگاهی همگان، اندیشه‌ی مرگ به گونه‌ای همه جایی و آشکار زوال یافته است. این روند در واپسین پله‌های خود سرعت نیز گرفته است. در سده‌ی نوزدهم جامعه‌ی بورژوایی به یاری علم بهداشت و نهادهای اجتماعی و خصوصی به تاثیری فرعی آگاهی یافت که شاید هدف اصلی اما ناآگاه آن امکان دادن به‌دوری از تصویر مرگ همچون رخدادی همگانی بود. مرگ زمانی روندی همگانی و جمعی در زندگی شخصی به‌حساب می‌آمد ودراین مورد نمونه نیز بود. پرده‌های نقاشی سده‌های میانه را به یاد آوریم که در آن‌ها بستر مرگ بدل به سریری شده که انبوه مردم از میان درها و پنجره‌های یکسر گشوده‌ی ماتم‌سرا بدان می‌نگرند. دردوران نوین‌مرگ باشتابی روزافزون از گستره‌ی جهان درک‌شدنی زندگان خارج شد. دیگر خانه‌ای و یا حتی اتاقی برای مرگ کسی تصویر نشد (سده‌های میانه آنچه را که از نظر زمانی مطرح بود یعنی حکم ساعت آفتابی ایبی‌زا را که برآن نقش شده بود Ultima Multis [واپسین است، اما برای همه] درحد مکان

نیز مطرح کرد.) امروز مردمان در اتاق‌هایی زندگی می‌کنند که هرگز شاهد مرگ کسی نبوده‌اند، چنانکه گویی آنان ساکنین جاودانه‌ی مکانند وهنگامی هم که پایان کارشان می‌رسد بـه وسیله‌ی وارثین خود به آسایشگاه‌ها یـا بیمارستان‌ها منتقل می‌شوند. با این‌همه چه خصلت نماست که نه تنها دانش و خرد یك انسان بل مهمتراز همه چیز زندگی راستین او ــ یعنی همان که ماده‌ی اصلی داستان‌ها و حکایـات است ــ در لحظه‌ی مـرگ او نخست چونان چیزی انتقال پذیـر نمایان می‌شود. رشته‌ای از تصاویر، درون یك انسان، آنگاه که زندگیش به پایان می‌رسد به‌حرکت می‌آیند. تصاویری از خویشتن آشکار می‌شود که در آن‌ها او با خود روبرو می‌شود بی‌آنکه از این نکته باخبر باشد؛ به ناگاه در حالات سیما و نگاه او چیزی ازیادــ نرفتنی پدیـدا می‌آید و به هر چیزکـه به او مربوط می‌شود سهمی از آن اقتداری را می‌بخشد کـه حتی تهیدست‌ترین و مفلوك‌تـرین آدمیان نیز در لحظه‌ی مرگ به‌چشم اطرافیان دارای آن هستند. این اقتدار در سرچشمه‌ی حکایت نیز یافتنی است.

۱۱

مرگ تضمین همه‌ی آن چیزهایی است که حکایت‌گـر می‌تواند بیان کند. او اقتدار خود را از مرگ به‌دست می‌آورد. به بیان دیگر حکایت او به تاریخ طبیعی باز می‌گردد. این نکته به شکلی نمونه در یکی از زیباترین حکایاتی که از یوهان پیترهبل بی‌همتا به‌جا مانده یافت می‌شود. این‌حکایت در کتاب گنجینه‌ی یار سرزمین راین و با نام ملاقات ناهنتظر آمده است. حکایت با مراسم نامزدی مردی جوان که درمعدن فالون کار می‌کند آغاز می‌شود. او درشب عروسی به مرگی آشنا برای کـارگران معدن دراعماق یك تونل می‌میرد. عـروس جوان به عشق او وفادار می‌ماند و سال‌ها تنها زندگی می‌کند تا به پیرزنی دانا بدل می‌شود. یك‌روز درتونل مخروبه‌ای

یك جسد کشف می‌شود که به یاری جوهر آهن از فساد در امان مانده است. و پیرزن نامزد جوان خود را بـاز می‌شناسد. پس از این ملاقات مرگ او را نیز می‌طلبد. زمانی که هبل درجریان این‌حکایت باضرورت تصویرگری دوران طولانی جدایی روبرو شدکار را به یاری این جملات انجام داد: «در این میان شهر لیسبون به دلیل رخداد یك زلزله ویـران شد ، و جنگ هفت ساله پیش آمد و به‌پایان رسید، وامپراتور فرانسیس اول درگذشت، و آیین ژزوییت‌ها ملغی شد، و لهستان تقسیم گشت،و امپراتریس ماریا ترزا فوت‌کرد، و استروئنسی اعدام شد. امریکا استقلال یافت، و نیروهای متحد فرانسوی و اسپانیایـی نتوانستندگیب رالتال را تـسخیر کنند. ترك‌ها ژنرال اشتاین را در غـار وترانز در مجارستان زندانی‌کردند، و امپراتور ژزف نیز درگذشت . گوستاو شاه سوئد فنلاند راکـه در اختیار روسیه بود فتح کرد، و انقلاب فرانسه و جنگ بزرگ آغاز شدند، و امپراتور لئوپولد دوم نیز به‌خاك سپرده شد. ناپلئون پروس را فتح‌کرد، و انگلیسیان کپنهاگ را به توپ بستند، و روستاییان بذر افشانی و دروکردند. آسیابان‌ها آرد تهیه‌کردند، آهنگران چکش‌هارا فرودآوردند وکارگران معدن پی‌رگه‌های سنگ‌ها را درکارگاه‌های زیرزمینی خـودگرفتند ، اما هنگامی‌که در سال ۱۸۰۹ کارگران معدن فالون...»

هرگز حکایت‌گر دیگری جز هبل در این گاهنامه ، گزارش خود را چنین ژرف به تاریخ طبیعی پیوند نزده است. این جملات را به دقت بخوانید. مرگ درآن‌ها باهمان نظم متناوبی ظاهر می‌شودکه عقربه‌های ساعت نماز-خانه‌ی اعظم درصلات ظهر.

۱۲

هرگونه ارزیابی از یك شکل خاص حماسه به رابطه‌ی این شکل با تاریخ-

نگاری ختم می‌شود. درواقع حتی‌می‌توان بیشتر رفت و این پرسش‌را مطرح کرد که آیا تاریخ نگاری در خـود زمینه‌ی مشترك تمامی اشکال حماسه را پنهان نکرده است؟ پس تاریخ نگاشته شده درهمان مناسبتی با اشکال‌حماسه قرار می گیرد که نور سفید با رنگ‌های طیف منشور دارد. اگر چنین باشد، از تمامی اشکال حماسه حتی یکی هم نیست که گستـرش آن درنور ناب و بی‌رنگ تاریخ نگاشته شده وهمان قطعیت رخدادهای گـاهنامه‌ای را دارا باشد. درطیف‌منشور وسیع گاهنامه، راه‌هایی که‌در آن‌ها یك‌حکایت می‌تواند بیان شود درجه بندی شده‌اند، همچون سایه روشن یك نور خاص و معین. گاهشمار حکایت گر است. اگر به‌فرازی ازحکایت هبل که پیش ازاین آمد دقت‌کنیم (که‌خود لحن یك‌گاهشمار را داشت) آنگاه یافتن‌ضابطه‌ای برای فهم تمایز میان نویسنده‌ی تاریخ، تاریخ‌نگار و گوینده‌ی آن یعنی گاهشمار یاحکایت گر دشوار نخواهدبود. تاریخ‌نگار ناگزیر ازتوضیح پدیدارهایی است‌که باآن‌ها سر وکار دارد، درهیچ شرایطی او نمی‌تواند خودرا قانع کند‌که آن‌ها را به عنوان الگوهای روال جهان مطرح‌کند، اما این درست کاری است‌که گاهشمار انجام می‌دهد، به ویژه درمیان سخنگویان‌کلاسیك خود یعنی گاهشماران سده‌های میانه یا اجداد تاریخ نگاران امروزی. آنان بااستوارکردن افسانه‌های تاریخی‌خود برطرحی مقدس ازرهایی ــ طرحی مرموز ــ ازهمان آغاز وزنه‌ی شروح نمایش‌دادنی را برشانه‌های‌خود حمل می‌کنند. به‌تدریج جای این افسانه‌ها را تاویل گرفت‌که دیگر بایك‌تمرکز دقیق حوادثی خاص روبرو نبود، بل با طریقی روبرو بودکه این حوادث را درجریان پژوهش‌ناپذیر جهان جای می‌داد.

این طریق ــ چه به شیوه‌ای «آخرت شناسانه» تعیین می‌شد و چه به شکلی طبیعی تدقیق می گشت ــ به‌هرحال درکارتاویل تفاوتی ایجاد نمی‌کرد. نزد حکایت‌گر گـاهشماری به شکلی دگرگون یعنی به‌شکل دنیوی خود حاضر است. لسکوف در میان آن‌کـسان جای داردکـه آثارشان این نکته را با روشنگری ویژه‌ای نمایش می‌دهند. هردوی گاهشمار (باجهت‌گیری آخرت شناسانه‌اش) و حکایت‌گر (باجهان‌بینی دنیویش) چنان درآثار او حاضرند

که در مورد پاره‌ای از حکایاتش دشوار می‌توان گفت زمینه‌ی رخدادها محصول ذرین بینشی‌دینی از روال حرکت چیزهاست یامحصول رنگارنگ بینشی زمینی.

حکایت «اهل اسکندریه» را درنظر آوریم که خواننده را به «زمانی کهن» می‌کشاند که «در آن هنوز سنگ‌ها در دل زمین و گیاهان در اوج آسمانی خویش باسرنوشت آدمی مرتبط بودند، آن دوره هیچ شباهتی به‌زمانه‌ی ما نداشت که آنچه درآسمان ویا در ژرفای زمین پنهان است و آنچه‌که رشد می‌یابد ارتباطی به سرنوشت آدمیان ندارند وهیچ صدایی باآنان از جایی سخن نمی‌گوید وفرامین به‌هیچ کار نمی‌آیند. گیاهان کشف‌ناشدد دیگرنقشی در طالع و زیج ندارند و چه بسیارند سنگ‌های تازه‌که ارزش‌گذاری ، وزن و بررسی می‌شوند و حجم خاص و سرنوشت ویژه‌ی آنها دانسته می‌شود، اما دیگر هیچ چیز تازه‌ای به ما نمی‌گویند و به‌کار ما نمی‌آیند. زمان آنان برای هم سخن شدن با آدمیان گذشته است.»

چنانکه خود آشکاراست،دشوار بتوان بی‌ابهام منش روال جهان‌را چنانکه دراین داستان لسکوف آمده است تعیین‌کرد. عاقبت آیابه‌گونه‌ای‌آخرت‌شناسانه تعیین می‌شود یا به‌گونه‌ای طبیعت‌گرایانه؟ یگانه نکته‌ی قطعی این است‌که این منش درماهیت خود خارج از تمامی مقوله‌های تاریخی قرار دارد. لسکوف به ما می‌گوید آن دورانی‌که انسان باور داشت‌که باجهان و طبیعت هماهنگ است به‌پایان رسیده است. شیللراین‌دوره ازتاریخ جهان را دوران «شعر ساده و آغازین» می‌نامید . حکایت‌گر به این دوران مومن است و چشمان او از آن صفحه‌ی ساعت منحرف نمی‌شود که در برابرش آفریده‌هایی درحرکتند‌که بنا به‌شرایط مرگ یا راهبر آنان است و یا تنها واپسین ولگرد بینوا است.

این نکته کمتر درك شده که رابطه‌ی ساده‌ی شنونده باحکایت گر به وسیله‌ی اشتیاق او به از بر کردن آنچه که می‌شنود نظارت می‌شود . نکته‌ی اصلی برای شنونده اطمینان به امکان بازگویی حکایت از سوی اوست . خاطره به‌راستی نیروی حماسی کاملی است. تنها به یاری خاطره‌ای جامع آثار حماسی از یکسو جریان حوادث را جذب کردند و با گذر از این حوادث ازسوی‌دیگر بانیروی مرگ همساز شدند. تعجب‌آور نیست که برای‌انسانی ساده از میان مردم عادی ــ چنانکه لسکوف گـاه می‌آفریند ــ تزار که بر فراز قلمرویی جـای دارد که داستان‌ها در آن می‌گذرنـد دارای کامل‌ترین نیروی خاطره باشد. او می‌نویسد : «امپراتور مـا و خاندانش به راستی که حیرت آورترین خاطره‌ها را دارند.»

منه موزین ــ آنکه همه چیز را به‌یاد می‌آوردــ میان یونانیان الهه‌ی شعر و برای حماسه همان موز Muse است.* این نام ما را درپی خود به‌جهان باستان می‌کشاند. زیرا اگر آنچه که درخاطره حفظ شده ــ تاریخ‌نگاری‌ــ اززهدان اشکال دگرگون‌حماسه تشکیل‌شده (چنانکه شعر زهدان آفریننده‌ی اشکال‌گونـاگون اندازه‌گیری است) کهن‌ترین شکل آن یعنی حماسه به این دلیل که‌گونه‌ای تقسیم‌کننده‌ی مشترك است، هردوی حکایت وداستان‌را دربر می‌گیرد. در جـریان سده‌ها داستان از زهـدان حماسه زاده شد، اما

* *Muse*: نام الهه‌های شعر واندیشه است. به‌گمان هومر آنان خیال شاعرانه را به ذهن شاعر می‌آورند. آنان دختران زئوس و منه موزین (خدای‌خاطره) هستند. به روایت مشهور آنان نه الهه بودند ، هر یك بیان سویـه‌ای از دنیای شعر. واژه ی‌موز دربسیاری از زبان‌هـای اروپایی به همین شکل به‌کار می‌رود و معنای اندیشه‌ی شاعرانه را می‌دهد.

عناصر اندیشه‌ی حماسی که از شعر سرچشمه گرفتند - یعنی خاطره - خود را به شکلی یکسر متفاوت از طریقی کـه در داستان نمایان می‌شوند نشان دادند.

خاطره آفریننده‌ی زنجیره‌ی سنت است که از نسلی به‌نسل دیگر راه‌می‌سپرد، عنصر شاعرانه‌ی هنر حماسی به معنایی گسترده است که اشکال دگرگون آن را در بردارد. درمقام نخست درمیان اینان عنصری وجوددارد که حکایت گر از آن سود می‌جوید. این سازنده‌ی بافتی است که تمامی حکایات درنهایت از آن سر شته‌اند. هرحکایتی بدیگری وابسته است چنانکه تمامی حکایت-گران بزرگ - به‌ویژه حکایت گران مشرق زمین - همواره آن‌ها را چنین بیان کرده‌اند. در هـریك از آن‌ها می‌توان شهرزادی را یافت کـه هرگاه داستانی پایان می‌گیرد به داستانی تازه می‌اندیشد. این خاطره و یادآوری چیزی حماسی‌است،چونان‌حضور عنصرشاعرانه‌در روایت است.اما این نکته می‌تواند خلاف اصلی دیگر به‌کار رودکه آن نیز به‌معنایی دقیق ناشی از اندیشه‌ی شاعرانه است وبه‌عنوان عنصری درداستان درشکل آغازین‌خود - یعنی درحماسه - حضور داشت وهنوز بی‌دگرگونی درمیان عناصر داستان دیده می‌شود. ایـن اصل گاه به‌گاه در حماسه‌ها، خـاصه درلحظات انجام مناسك آیینی درحماسه‌های هومری، به‌گونه‌ای‌ویژه شکلی پرستیدنی به‌خود می‌گرفت و این سویه درآغاز شکل نیایش به درگاه الهه‌ی شعر [موز] را داشت. [این اصل] خود را در این قطعات نیایش جلوه‌گر می‌کند و همان خاطره‌ی جاودانه‌ی داستان‌نویس‌است که باخاطره‌ی‌ازمیان‌رفتنی حکایت‌گر در تضاد قرار دارد. نخستین به یك قهرمـان، یك ادیسه*، یك جنگ اختصاص یافته و دیگری به حوادث بی‌شمار وگوناگون. به عبارت دیگر به یاد آوردن به معنای حضور همان عنصر شاعـرانه در داستان است که به

* ادیسه نام حماسه‌ی هومر است. در ادبیات اروپـایی مایه‌ی اصلی آن یعنی سفر طولانی اولیس به‌سوی خانه، همچون نماد هرسفر مهیب وطولانی داشته شده و واژه به این معنا به‌کار رفته است.

خاطره افزوده می‌شود. این‌عنصر همراه حکایت نیز هست، وحدت ریشه‌ای داستان و حکایت در خاطره است، همان‌که به دنبال زوال حماسه از هم پژمرد.

۱۴

پاسکال روزی نوشت: «هیچ‌کس چندان تهیدست نمی‌میرد که چیزی پشت سر خود باقی نگذارد.» این نکته در مورد خاطره نیز صادق است؛ هرچند تهیدست و خاطره‌داوارثی‌نیست. داستان‌نویس‌این‌میراث‌رامعمولاً رهاازهرگونه احساس‌ژرف مالیخولیا به‌چنگ می‌آورد. اشاره‌ی آرنولد بنت* در مورد زنی مرده در یکی‌از داستان‌هایش ــ که او تقریباً هیچ‌چیز درزندگی راستین خود نداشت ــ معمولاً درمورد مجموعه‌ی اموال داستان‌نویس صادق‌است. دقت به‌این سویه‌ی واقعیت‌را ما مدیون توضیح بسیار مهم گئورگ لوکاچ هستیم‌که در داستان «شکل بی‌خانگی متعالی» را می‌یابد. به گمان لوکاچ داستان در عین حال یگانه شکل هنری است‌که زمان را در ردیف اصول تشکیل دهنده‌ی خود جای می‌دهد.

لوکاچ درکتاب نظریه‌ی داستان** می‌نویسد: «زمان تنها آنجا می‌تواند

* آرنولد بنت (۱۸۶۷ــ۱۹۳۱) داستان‌نویس انگلیسی. اینجا شاهکار او به نام قصه‌ی بیوه‌ی کهنسال مورد اشاره‌ی بنیامین است.

** نظریه‌ی داستان‌واپسین اثری‌است‌که لوکاچ به‌عنوان یك هگل‌گرا نوشت، کتابی در مورد جدایی داستان از سایر اشکال بیان روایی (به‌ویژه حماسه). این‌کتاب به سال ۱۹۱۶ نوشته شد و به‌صورت پراکنده در چند نشریه به چاپ رسید، عاقبت در ۱۹۲۰ به‌صورت‌کتابی کامل در وین منتشرگردید. مهمترین اثر لوکاچ در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی است و تاثیری ژرف بر اندیشه‌ی بنیامین، سایر اندیشه‌گران مکتب فرانکفورت و به‌طورکلی بر نقد ادبی سده‌ی حاضر گذاشته است.

چونان اصلی تشکیل دهنده مطرح باشد که مناسبت با خانه وماوای متعالی از کف رفته‌باشد... تنها در داستان است که معنا وزندگی، و ازاین رهگذر مورد اساسی و مورد زمان‌مند از یکدیگر جدا می‌شوند. می‌توانیم بگوییم که کنش درونی یك داستان یکسر هیچ نیست ، مگر پیکاری علیه نیروی زمان... و ازاین نکته تجربه‌های زمانی‌که به گونه‌ای‌اصیل حماسی هستند - چرا که به‌کنش امکان ظهور می‌دهند و خود ازکنش بر می‌خیزند - سر بر می‌آورند: تجربیات امید وخاطره... تنها در داستان خاطره همچون‌نیرویی آفریننده پدید می‌آید که بر موضوع تاثیر می‌گذارد و آن را دگرگون می‌کند... پیروزی بردوگانگی میان درون وجهان بیرونی تنها زمانی برای عنصر ذهنی (سوژه) امکان پذیر است که او وحدت تمامی زندگی خودرا خارج از جریان زندگی گذشته که در خاطره گرد آمده،مشاهده کند ... آن تامل و دقتی‌که این وحدت را به‌چنگ می‌آورد بدل به شهود وپیش گویی چیزی هنوز به دست نیامده و از این رهگذر معنای بیان ناکردنی زندگی می‌شود.»*

«معنای زنـدگی» به‌راستی محوری است که داستان گرد آن می گردد. اما جستجوی‌آن چیزی بیش ازبیان آغازین سرگشتگی نیست، همان‌سرگشتگی که خواننده باآن خویشتن را درحال زندگی‌کردن این‌زندگی نگاشته‌شده احساس می کند، «معنای زندگی»که آن را «اخلاق داستان» نیز دانسته‌اند چون شعاری است که به‌یاری‌آن داستان وحکایت بایکدیگر روبرومی‌شوند وهمراهی تاریخی یکسرمتفاوت این اشکال هنری‌را شاید با این‌شعار بتوان تشخیص داد. اگر دن کیشوت نخستین نمونـه‌ی عالی داستان بـاشد شاید

* این بازگفتی است از فصل دوم (به نام «رمانتیسم بیداری») از بخش دوم‌کتاب نظریه‌ی داستان اثر لوکاچ. جملات را ازکتاب زیر به فارسی برگردانده‌ام:
Lukacz . G: *The Theory of the Novel*, London , 1978 , P.. 122, 124 127, 129.

بنوان واپسین نمونه‌ی آن را آموزش احساساتی* فلوبر دانست.

در واپسین واژه‌های آموزش احساساتی معنایی‌که دوران بورژوایی در کنش‌خود درسرآغاز زوالش یافته چونان رسوب فنجانی ته نشین می‌شود. فردریك و دلوریه دویارقدیمی به رابطه‌ی دوستانه‌ای‌که درسال‌های‌جوانی داشتند می‌اندیشند و به حادثه‌ای‌کوچك: یك روز آنان پنهانی و شرم زده در خانه‌ی بدنام شهرشان ظاهر شدند،کاری نکردند، تنها به‌خانم دسته گلی تقدیم‌کردند، گل‌هایی‌که از باغچه‌های خود چیده بودند، «این ماجرا بدل به رسوایی شد و تا سه سال بعد در خاطره‌ها باقی ماند. [اکنون] آنها ماجرا را باجزییات و به‌دقت برای یکدیگر تعریف می‌کردند. هریك شرح خاطره‌ی دیگری را کامل می‌کرد. وقتی داستان‌را به‌پایان رساندند فردریك گفت: «چنین بود، بهترین چیز در زندگی ما.» دلوریه گفت: «آری شاید حق باتو باشد، انگار بهترین چیز در زندگی ما بود.»

با ایـن درون نگری داستان به پایان می‌رسد. پایانی‌کـه تنها متعلق به آن نیست، بل به‌معنایی سرراست، از آن هـرداستانی است. به‌راستی داستانی وجود نداردکه نتوان درباره‌اش پرسید: «چگونه می‌توانست ادامه یابد؟» اما برای داستان نویس‌هیچ امیدی‌به جا نیست‌که بتواندکوچکترین گامی فرا-وی محدوده‌ای بردارد‌که درآن با نگارش واژه‌ی «پایان» خواننده را به تحقق پیش‌گویانه‌ی معنای زندگی دعوت می‌کند.

* آموزش احساساتی *L'Education Sentimentale* عنوان داستان بلندی است ازگوستاو فلوبرکه درفاصله‌ی سال‌های ۱۸۶۴-۱۸۶۹ نوشته شده است و به‌گمان بسیاری از ناقدان زیباترین‌کار او محسوب می‌شود.

۱۵

آن کس که به حکایتی گوش می‌کند همراه حکایت‌گر است، حتی آنکه حکایتی را می‌خواند در این همراهی با شخص نخست شریك است. خواننده‌ی یك داستان، اما منزوی است. بیش از هر خواننده‌ی دیگری چنین است (زیرا حتی خواننده‌ی یك شعر آماده است تا واژه‌ها را بیان کند، انگار برای شنونده‌ای.) در این تنهایی خویش، خواننده با داستان حریصانه‌تر از هر کس دیگر روبرو می‌شود. آماده است تا آن را بطور کامل از آن خود کند، آن را ببلعد. به راستی او ویرانگر است، داستان را همچون آتش که هیزم‌ها را در بخاری، احاطه می‌کند. آن حالت تعلیقی که در داستان هست درست همچون فاصله‌ای است که هیزم‌ها در بخاری دارند، شعله‌ها را تندتر می‌کند و سرزنده‌تر.

داستان چونان ماده‌ی خامی است که به‌شوق سوزان خواننده پاسخ می‌دهد. موریتس هیمان یك بار گفت: «مردی که در سن سی و پنج سالگی می‌میرد، در هر لحظه‌ی زندگی‌خود مردی است که در سن سی و پنج سالگی می‌میرد.» هیچ چیز مشکوك‌تر از این جمله نیست. تنها به این دلیل که زمانش نادرست است. آن کس که در سی و پنج سالگی می‌میرد برای خاطره در هر لحظه‌ی زندگیش چونان مردی است که در سی و پنج سالگی می‌میرد. به زبان دیگر این جمله برای زندگی راستین بی‌معناست اما برای زندگی در خاطره معنایی انکار-ناکردنی دارد. ماهیت یك شخصیت در داستان نمی‌تواند بهتر از این بیان شود که «معنای» زندگیش تنها در مرگش آشکارشدنی است. اما خواننده‌ی داستان به راستی در پی انسانی است که از او «معنای زندگی» را بیاموزد. از این رو، او باید از پیش بداند که در تجربه‌ی مرگ آنان سهیم است: اگر نیازی باشد باید در مرگ تجسمی آنان ــ پایان داستان را می‌گویم ــ سهیم باشد. اما بهتر است که در مرگ واقعی آنان نیز شریك شود. چگونه شخصیت‌ها به او یاد می‌دهند که مرگ (مرگی کاملاً معلوم، در مکانی کاملاً

معلوم) به‌نقد چشم‌انتظار آن‌هاست؟ این پرسش است که درجریان حوادث داستان شوق خواننده را موجب می‌شود.

پس داستان پرمعناست، نه به‌این دلیل که سرنوشت کسی دیگر را برما ــ چه بسا از راه استقراء ــ آشکار می‌کند، بل ازاین‌روکه این سرنوشت‌شخصی بیگانه به شکرانه‌ی شعله‌هایی‌که آن را به‌خاکستر بدل می‌کنند، به ما چنان گرمایی می‌بخشد که هرگز از زنــدگی و از سرنوشت خویش آن را به دست نمی‌آوردیم. آنچه‌کــه خواننده را مجذوب داستان می‌کند امید به گرم‌کردن زندگی منجمدش از راه مرگی است‌که درباره‌ی آن می‌خواند.

۱۶

گورکی می‌نویسد: «لسکوف نویسنده‌ای است‌که بیش از هرکس دیگر در میان مردم ریشه دارد و یکسر نسبت به‌هر تاثیری‌که از جایی جدا از مردم‌می‌آید بی‌اعتناست.» یك حکایت‌گر بزرگ همواره درمیان مردم ریشه دارد،ودر گام نخست درمیان افزارمندان وپیشه‌وران. اما درست به‌این دلیل کــه افزارمندان از عناصر روستایی، دریایی و شهری در پله‌های گوناگون تکامل اقتصادی وفنی آن‌ها تشکیل‌شده‌اند، درجه‌بندی‌های بسیاری‌نیز برآمده از تجربیات گوناگون آنان پیش روی ما قرار می‌گیرند. (حالا از پرسش مهم تاثیری‌که تاجران برحکایت‌گری‌دارند بگذریم. تنها بگوییم‌که وظیفه‌ی آنان چندان افزایش محتوای استنتاجی نبود و بیشتر در حکم پالایش آن خدعه‌ها بود‌که توجه خواننده را جلب می‌کردند. آنان رد پایی نازدودنی برسلسله‌ی حکایات هزار و یك شب نهاده‌اند.)خلاصه،جدا ازنقش درجه‌ی نخستی‌که حکایت‌گر در سرای انسانیت ایفاء می‌کند، نشانی‌که ازطریق آنها باذده‌ی حکایت انباشته می‌شود نیز بسیار متنوعند. آنچه‌که به‌سهولت بااصطلاحات‌دینی درآثار لسکوف بیان می‌شودگویی خودبه‌خود به‌صورت برآیندی آموزشی به سیاق دوران روشنگری درآثار هبل سربر می‌آورد،

و به‌صورت سنت تاویل گرایانه در آثار ادگار آلن‌پو دیدنی است، وعاقبت رهایی نهایی‌را در آثار کیپلینگ ودرزندگی دریانوردان انگلیسی وسربازان مستعمرات نشان می‌دهد. تمامی حکایت گران بزرگ درگونه‌ای آزادی با یکدیگر شریکند، درحالیکه از پله‌های تجربه‌ی خویش پایین وبالا می‌روند گویی برنردبامی ایستاده‌اند. نردبامی که از پایین به اعماق زمین می‌رود و از بالا در میان ابرها ناپدید می‌شود، و این تصویری است برای تجربه‌ای همگانی‌که حتی ژرف ترین ضربه‌های برآمده از تجربه‌ی فردی یعنی مرگ نیز رادعی برآن محسوب نمی‌شود.

درافسانه‌های کودکان می‌آید: «و ازآن‌پس آن‌ها به‌خوشی زندگی کردند.» افسانه‌های کودکان و قصه‌های جن و پری که تا به امروز نخستین آموزگار کودکـان بوده‌اند ــ چرا که زمانی نخستین آموزگار انسان بودند ــ به گونه‌ای پنهانی درحکایت به‌جایند. نخستین حکایت گرراستین قصه‌گویانی بودندکه افسانه‌های کــودکان را تعریف می‌کردند . هرگاه‌که اندرزی را نیك می‌یافتند به افسانه‌های خویش راهش می‌دادند و پــا به پای افزایش نیاز به این اندرزها افسانه‌های کودکان نیز کارآتر می‌شدند . این نیاز را اسطوره‌ها آفریده بودند. افسانه‌های جن و پری ما را با نظم نخستین آشنا می‌کنند، همان نظمی کــه اسطوره در دل آن‌ها جای داده است. درچهره‌ی دلقك به‌ما نشان می‌دهندکه چگونه انسانیت چون موجودی لال وگنگ در برابر اسطوره رفتارمی‌کند، درچهره‌ی برادرکوچکتر به‌ما نشان می‌دهندکه چگونه اقبال‌کسی همپای پشت‌سر نهادن زمان آغازین اسطوره‌ای افزایش می‌یابد، در چهره‌ی آن‌کس کــه می‌خواهد بداند ترس چیست به ما نشان می‌دهندکه چگونه می‌توان به‌ژرفای هرچیز هراس‌آور راه‌یافت، درچهره‌ی دایه‌ی دانا به ما نشان می‌دهندکه پرسش‌هایی‌که اسطوره برانگیخته تا چه حد همچون چیستان ابوالهول ساده‌اند، و عاقبت درپیکر جانورانی کــه به یاری‌کودکان می‌آیند به‌مانشان‌می‌دهندکه طبیعت تنها دراسطوره‌ها چاپلوس نیست بل به راستی همراه و متحد آدمی است. مهمترین هسته‌ی دانایی کــه افسانه‌های کودکــان ــ از دورترین زمان تــاکنون ــ به‌کودکان آموزش

می‌دهند رو در رو شدن نیروهـای جهان اسطوره‌ای بـا جان‌های جـور و حیلت‌ساز است (چنین است کـه افسانه‌های کودکـان Mut یا شجاعت را ستایش می‌کنند و به‌شیوه‌ای دیالکتیکی آن را در برابر Untermut یا حیلت‌گری و Ubermut یا جسارت می‌گذارند.) جادوی رهایی بخشی که افسانه‌های کودکان در اختیار دارند طبیعت را به‌طریقی اسطوره‌ای به‌حرکت نمی‌آورد، بل به پیچیدگی آن به یاری انسانی آزاد پاسخ می‌دهد. یك انسان بالغ و دانا این پیچیدگی را تنها تصادفی می‌داند، انسانی را می‌گوییم که سرخوش وشاد است، اما کودك،باآن نخست درافسانه‌های جن و پری آشنا می‌شود وهمین او را شاد می‌کند.

۱۷

کمتر حکایت گری توانسته همچون لسکوف چنین رابطه‌ی نزدیکی باروح افسانه‌های کودکان بیابد. این رابطه‌گرایش‌هایی که به‌وسیله‌ی جزم‌های کلیسای ارتدکس یونانی تشدید شده‌اند را نیز دربر دارد. چنانکه مشهور است فـرضیات ذهنی اوریجن* درباره‌ی *Apokatastasis*ـورود تمامی

* اوریجن (۱۸۵–۲۵۴) عارف و متاله‌ی‌اسکندریه‌ای. مباحث او باکافری به نام سلسوس مشهور است و از نخستین و مهمترین مـدافعات از آیین مسیح به شمار می‌آید. اوکتاب‌هـایی چون اصل نخستین و Hexapala را نـوشت و پاره‌ای از عقایـدش به پیدایش یك فرقه‌ی پنهانی مسیحی یـاری دادند وبعدها تاثیری عظیم بر امپراتـورکنستانتین نهادند. کلیسای رم بـرخی از مهمترین آموزه‌های او را ردکرد و پاره‌ای دیگر را پذیرفت. کلیسای ارتدکس،اما بخش عمده‌ی عقاید او را پذیرفت. نگاه‌کنید به،

Chadwick. H : *History and Thought of The Early Church*, London, 1982.

ارواح به بهشت ـ که‌ازسوی کلیسای کاتولیک مردود دانسته شده نقشی اساسی در این جزم‌ها ایفاءکرده است. لسکوف سخت متاثر از عقاید اوریجن بود و می‌خواست کتاب او اصل نخستین را [به‌روسی] ترجمه کند. او با دقت به‌خرافات و باورهای‌عامیانه‌ی روسی، رستاخیز را نه به معنای دگرگونی بل به‌مفهوم رهایی از طلسم می‌شناخت، یعنی درست به‌معنایی که درافسانه‌های کودکان می‌آید . چنین تاویلی از اندیشه‌ی اوریجن در قلب حکایت زاهدی که از طلسم رها شد نهفته است. دراین حکایت،همچون بسیاری از حکایات دیگر لسکوف،چیزی دو رگه ، چیزی میان افسانه‌های کودکان و افسانه‌های کهن را می‌توان یافت. این چیز،اما ازآن دست واقعیات دو رگه ارنست بلوخ در بحث از تمایز میان اسطوره‌ها و افسانه‌های کودکان به‌شیوه‌ی خاص خود طرح کرده،نیست.

ارنست بلوخ می‌گوید : «موجودی دو رگه‌حاصل افسانه‌های کودکان و افسانه‌های کهن همواره در شکل خود عناصری اسطوره‌ای را همراه دارد ، تاثیر این عناصر بــه یقین ایجاد شیفتگی و ایستایی است ، اما این تاثیر به هرزو خارج از وجود آدمی نیست . در افسانه‌های کهن چهره‌هــای تائویی به‌ویژه چهره‌هایی عتیق می‌توان یافت که به این معنی اسطوره‌ای هستند. به عنوان مثال زوج فیله مون و بوسیس را در نظر آوریم، این دو به گونه‌ای جادویی (هرچند طبیعی) می‌گریزند. و به‌یقین مناسبتی چنین میان افسانه‌های کودکان وافسانه‌های کهن درروایت تائویی‌گوتهلف ـ البته به‌میزانی کمترـ وجود دارد. در برخی موارد این مناسبت تمایزی میان افسانه‌هــای کهن با سحر و جادو ایجاد می‌کند، شعله‌ی زندگی را رهایی می‌بخشد ، به ویژه شعله‌ی زندگی انسانی راکه به آرامی از بیرون و درون می‌سوزد.»*

* نتوانستم سرچشمه‌ی این بــازگفت از ارنست بلوخ را بیابم. به دلیل شباهت این فراز با مباحثی ازکتاب روح ناکجاآباد حدس می‌زنم کــه تاریخ نگارش آن در فاصله‌ی میان ۱۹۱۵ــ۱۹۱۷ باشد.

«فرادی جادویی» نمایشگر آفریده‌های نیك لسکوف است. پاولین، فیگورآ، هنرمندی با موی مصنوعی، نگهدارنده‌ی خرس‌ها، قراول، همگی خردمند و مهربانند. جهان را آرام می‌کنند و گرد حکایت‌گر جمع می‌آیند. همگی تصویری ذهنی از مادر نویسنده را بی‌شك به همراه خود دارند.

لسکوف مادر خویش را چنین وصف می‌کند: «او آنقدر نازنین بودکه نمی‌توانست آدم و یا حتی حیوانی را آزار دهد. گوشت وماهی نمی‌خورد، چون دلش برای همه‌ی موجودات زنده می‌سوخت. روزی پدرم سعی کرد تا او را قانع کند، اما مادرم پاسخ داد: «من خودم این حیوانات کوچك را بزرگ کرده‌ام، اینها برای من مثل بچه‌های خودم هستند. من که نمی‌توانم بچه‌هایم را بخورم! می‌توانم؟» درخانه‌ی همسایه‌ها هم گوشت نمی‌خورد و می‌گفت: «آخر آن‌ها را دیده‌ام که زنده‌اند، با من آشنایند، من که نمی‌توانم آشناهای خودم را بخورم! می‌توانم؟»

انسان عادل مدافع همه‌ی آفریدگان است و در همین‌حال خود عالیترین تجسم آنهاست. نزد لسکوف این انسان سویه‌ای مادرانه داردکه گاه به نیمه‌ی اسطوره‌ای راه‌می‌یابد (وبدین‌سان بی‌شك خلوص افسانه‌های کودکان را به‌خطرمی‌اندازد.) نمونه‌ی این‌انسان قهرمان حکایت‌او کوتین دپلاتونیدا است. این قهرمان یك‌روستایی به نام پیسونسکی وموجودی دوجنسیتی‌است. مادرش او را دوازده سال چونان دختری بزرگ کرد. اما اعضای مردانه و زنانه‌اش با هم رشد یافتند و منش دو جنسیتی او «نمادی از آفریننده‌ی مجسم، شد.»

به‌گمان لسکوف اصل آفرینش اینجا نهفته است، و در همین حال این پلی است میان این جهان و دنیای دیگر. زیرا این قدرت زمینی، این چهره‌های مردانه‌ی مادرگونه‌که از آن پس بارها اثبات نیروی لسکوف به مثابه‌ی یك حکایت‌گر شدند از موجوداتی رام به توان جنسی در ژرفای نیروی خود گذر می‌کنند، اماهرگز منش‌ریاضت‌کشانه‌ای ندارند. برعکس پرهیز-

کاری و خویشتن داری این نیکان‌چندان صبغه‌ی شخصی ندارد تا تبدیل به عناصری ضد شهوت مهارناشدنی گردند، شهوتی کـه حکایت‌گر آن را در بانو مکبث متْسنسک درچهره‌ی بانو نمایش داده است. اگر تمایز میان کسی چون پالوین و این بانو (که همسر تاجری است) گستره‌ی جهان آفریدگان را می‌پوشاند لسکوف نیز در سلسله‌ی مراتب شخصیت‌های آثارش ژرفای آن را با همان قدرت ارزیابی کرده است.

۱۸

سلسله‌ی مراتب جهان آفریدگان که در ستیغ آن نیکان قرار دارند آنگاه که به‌پایین‌ترین‌حد می‌رسد: درجات گوناگونی از بی‌جان‌ها را در برمی‌گیرد. دراین‌مورد باید نکته‌ای خاص‌را یادآوری کرد. تمامی این جهان‌آفریدگان نه به زبان آدمیان بل به «زبان طبیعت» سخن می‌گویند و این عنوان یکی از روشنگرترین حکایات لسکوف است.

این حکایت در مورد کارمندی دون پایه به نام فیلیپ فیلیپوویچ است که هر کار توانست انجام داد تا ارتشبدی که ازشهر او می گذشت میهمان او شود و به خانه‌اش درآید. عاقبت هم به انجام این کار موفق شد. میهمان کـه نخست از این دعوت شتاب زده حیرت‌کرده بود به تدریج اطمینان یـافت که میزبان او را به‌یاد کسی می‌اندازد که پیش از این جایی دیده است. اما چه کسی؟ نمی‌توانست به یاد آورد. نکته‌ی شگفت‌آور این بود کـه میزبان هم هیچ کوششی نمی‌کرد تا هویت خود را فاش نماید. او میهمان عالیقدر خود را سر می‌دواند و می گفت کـه «صدای طبیعت» بی‌شك روزی با او سخن خواهد گفت، ماجرا چنین پیش رفت تا عاقبت ارتشبد اندکی پیش از ترك شهر از میزبان خود خواست تـا «صدای طبیعت» را معرفی کند. پس همسر میزبان وارد شد. «او با یك شیپورشکاری مسی بزرگ که کاملاً برق

می‌زد آمد و آن را به دست شوهرش داد. مرد شیپور را گرفت، آن را بر لب‌هایش نهاد و گویی درهمان لحظه آدمی دیگر شد. هرچند فقط کمی باد در دهانش جمع کرده بود اما صدایی قوی همچون تندر از شیپور برآورد. ارشید فریاد زد: «بس کن، همه چیز را دانستم، برادرا همین باعث شد که تو را بشناسم. تو شیپور زن هنگ شکارچیان بودی ومن از آنجا که تورا مردی شریف یافتم به‌تو ماموریت دادم تامراقب فعالیت‌های مباشری نابکار باشی.» میزبان پاسخ داد: «درست است، عالیجناب، من نمی‌خواستم خود این همه را به یاد شما بیآورم، می‌خواستم صدای طبیعت به سخن آید.»

طریقی که معنای این حکایت درژرفای جنبه‌ی ابلهانه‌اش پنهان‌شده تاحدودی نمایشگر طنز الکسوف است. این طنز درهمین حکایت به‌گونه‌ای حتی مرموزتر نیز یافت می‌شود. می‌شنویم که کارمند به دلیل شرافت خود مامور شده بود تامراقب مباشری نابکار باشد. این نکته را در صحنه‌ی نهایی، صحنه‌ی شناخته شدن مامور می‌شنویم. اما درآغاز حکایت درمورد او چیزی دیگر می‌شنویم: «همه‌ی‌اهالی شهر او را می‌شناختند و می‌دانستند که مقام مهمی ندارد. چرا که او مامور رسمی دولت و یا یك نظامی نبود، بل بازرسی ساده بود که درانبار دولتی بسیار کوچکی زندگی می‌کرد وهمراه باموش‌ها اموال دولتی را بالا می‌کشید وپس از مدتی خانه‌ی چوبی زیبایی برای‌خود دست و پا کرده بود.» آشکارا این حکایت همدلی سنتی حکایت گران با افراد نابکار و نادرست را نشان می‌دهد. تمامی ادبیات حکایت گونه از این احساس همدلی لبریز است. حتی در بالاترین نقطه‌ی این هنر یعنی در آثار هبل نیزکسانی چون باسن‌هایم میلر و تیندر فریدر، را می‌توان یافت. در حکایات هبل نیکان و افراد درست کردار باید نقش نخست را در «تماشاخانه‌ی این جهان» (Theatrum Mundi) ایفاء می‌کنند. اما از آنجا که کسی نیست تا این نقش را بطورکامل ایفاءکند هبل نقش را به بازیگران بسیار می‌سپارد، گاه بدولگردی آسمان جل، گاه به‌یهودی دوره گرد که در چانه زدن استاد است وگاه به مردی بی‌هوش. درهرموردکار به‌بدیهه‌پردازی اخلاقی می‌کشد. هبل یك سفسطه گر است، به هیچ قیمتی حاضر

به پذیرش هیچ اصلی نیست، اما هیچ اصلی را نیز رد نمی‌کند، چرا که هر اصلی می‌تواند روزی به‌کار نیکان بیاید. این را با روش لسکوف قیاس کنید. او در داستانش در بارهٔ سونات کروتیزر می‌نویسد: «راست این است که اندیشه‌ی من بیشتر به بینشی عملی از زندگی استوار است و به فلسفه‌ای تجریدی، اخلاقی و ارجمند. با این همه، اما من عادت کرده‌ام که چنین بیندیشم.» به یقین فاجعه‌ای اخلاقی که در جهان لسکوف ظاهر می‌شود در قیاس با حوادث اخلاقی که درجهان هبل وجود دارند به امواج عظیم اما خاموش ولگا در قیاس با امواج پرصدای چشمه‌ای کوچك می‌مانند. در پاره‌ای از حکایات اخلاقی لسکوف شور حاکم است، باهمان نیروی ویرانگری که خشم آشیل یا نفرت هاگن همراه داشتند. حیرت‌آور است که جهان می‌تواند به چشم این نویسنده تاچه پایه‌ی هراس‌آوری تیره و تار باشد،و ابلیس می‌تواند با چه قدرتی قلمروی خود را توسعه دهد. لسکوف باروحیات همگان به خوبی آشنا بود ــ و این یکی از خصایل مشترك معدود میان او و داستایفسکی است. روحیاتی که شناخت آن‌ها به معنای شناخت اخلاق تناقض آمیز بود. ماهیت ابتدایی کتابش حکایاتی از دوران قدیم در شور و هیجان بی‌باك خود محدود می‌شود. اما تنها عارفان هستند که توانایی مشاهده‌ی این حد را همچون نقطه‌ای‌دارندکه در آن شر مطلق‌بدل به‌حالتی قدسی می‌شود.

۱۹

هرچه لسکوف در سلسله‌ی مراتب جهان‌آفریدگان پایین‌تر می‌رود شیوه‌ی نگرش او آشکارتر به عرفان نزدیك می‌شود. در واقع ــ چنانکه نشان خواهم داد ــ اینجا هم یك منش اصلی آشکار می‌شود که در ماهیت حکایت‌گر نهفته است. به یقین تعدادکمی از مردمان شهامت روبرو شدن با ژرفای ماهیت بی جان را دارند و در ادبیات روایی نوین مواردی که در

آن‌ها صدای حکایت گر ناشناس ــ که پیش از تمامی ادبیات وجود داشت ــ شنیده شود بسیار اندک است، صدایی که چنین راحت در حکایت «اهل اسکندریه‌ی لسکوف به گوش می‌رسد. این حکایت به سنگی گرانبها ــ یک زبرجد ــ مربوط می‌شود. معدن پایین‌ترین لایه در میان آفریده‌هاست. اما برای حکایت گر بدگونه‌ای مستقیم با رفیع‌ترین لایه‌ها همراه می‌شود. موهبت حکایت گر این است که در این زبرجد پیشگویی پیامبرانه‌ای از طبیعت سنگ شده و بی‌جان در مورد جهانی تاریخی که او خود در آن زندگی می‌کند مشاهده نماید. این جهان، جهان اسکندر دوم است. حکایت گر یا بهتر بگوییم مردی که او دانش خود را به وی نسبت می‌دهد هنرمندی به نام ونزل است که روی جواهرات کنده‌کاری می‌کند. او در کار خود مهارتی انکارناکردنی به دست آورده چنانکه می‌توان او را هم ردیف نقره‌کاران تولا دانست، و بعد به زبان لسکوف گفت که صنعتگران ماهر بالاترین جایگاه‌را در قلمروی آفریدگان دارایند. او تجسم خارجی پارسایی‌است. ما درباره‌ی این کنده‌کار جواهرات می‌شنویم: «او ناگاه دست مرا فشرد، در انگشت‌من حلقه‌ای با جواهر اسکندریه بود، که در نور مصنوعی درخششی سرخ داشت. او فریاد زد: «نگاه‌کن این است سنگ پیامبرانه‌ی روسیه، آه، ای مهارت سیبریایی. همواره سبز است همچون امید، و تنها حول وحوش غروب با رگه‌های خون انباشته می‌شود. از آغاز جهان چنین بوده است، اما خود را برای مدت زمانی طولانی پنهان‌کرده بود، در اعماق زمین پنهان بود و عاقبت آن‌روزی سر برآورد که تزار الکساندر از زمان سخن راند. ساحری بزرگ به‌ایبریا آمد تا سنگ را بیابد، یک جادوگر...» من حرف او را قطع کردم و گفتم: «مرد، چقدر پرت و پلا می‌گویی، این سنگ را یک جادوگر پیدا نکرده، یابنده‌ی آن پژوهشگری به نام نوردن سکه یولد بود.» اما ونزل باصدایی خفه گفت: «یک جادوگرا من به تو می‌گویم، یک جادوگرا درست نگاه‌کن، چه‌سنگی! سپیده‌ای سبزرنگ همراه باشامگاهی سرخ گون در آن نهفته‌اند... این تقدیر است، تقدیر تزار الکساندر شریف!» با بیان این واژه‌ها ونزل پیر به سوی دیوار برگشت، سر خود را روی آرنج نهاد و . . . آغاز به

گریه کرد.»

نمی‌توان به معنای این داستان درخشان بیش از پل والری نزدیک شد که در اثر گمنام خود در مورد زنی هنرمند که آثارش‌را روی ابریشم می‌بافت نوشته: «اثر هنری می‌تواند به ژرفایی رمزآمیز دست‌یابد. مـوادی که بر آن‌ها ثبت می‌شود نام خود را از کف می‌دهند. نور و سایه نظامی یکسر ویژه‌ی خویش می‌آفرینند، پرسش‌هـایی یکه را پیش می‌کشند که وابسته به هیچ دانشی نیستند و از هیچ گونه کنشی ایجاد نمی‌شوند اما هستی وارزش خودرا از گونه‌ای هماهنگی میان‌روح، چشم ودست کسی به‌چنگ می‌آورند که به جهان نظم بخشد و آن‌ها را بـر اساس دنیای درونی خویش شکل دهد.»*

با این آثار روح، چشم و دست به یکدیگر مرتبط می‌شوند. با هم‌کنشی درونی می‌یابند و خود کنشی تازه را می‌آفرینند. مـا دیگر با این‌کنش آشنا نیستیم. نقش دست در تولید همواره کمتر شده ونقشی که درحکایتـ گری داشته یکسر از میان رفته است (از همه چیزگذشته حکایت‌گری در سویه‌ی حسی خود به هیچ رو حرفه‌ای ویژه‌ی صدا نیست، بل در حکایتـ گری اصیل،دست نیز نقشی به عهده داردکه باصدها شکل وحرکت به‌آنچه که بیان می‌شود معنا می‌بخشد.) این هماهنگی‌کهن میان روح، چشم ودست که در اثر والری مطرح شده به حرفه‌ی پیشه‌ور افزارمندی مربوط می‌شود که ما هرجا از هنر حکایت‌گری یادکردیم با او نیز روبرو شدیم. درواقع می‌توان پیشتر رفت و پرسید که آیا به راستی مناسبت حکایت‌گر با زندگی

* بنیامین به خطا بازگفت بالا را از نوشته‌ی والری یافته‌های مادی مونیه دانسته است، حال آنکه این سطور در نوشته‌هایی در مورد هنر آمده‌اند.
Valery. P, *Pieces sur L'Art*, Pleiade, Paris, 1934, Vol 2, P. 1318–1319.

ماد. و انسانی همان مناسبت صنعت‌گر با این زندگی نیست؟ حتی اگر هم وظیفه‌ی خاص او شکل بخشیدن به‌مواد خام تجربه‌ی خود او و دیگران به راهی قاطع، کارآ و یکه نبوده باشد؟ این‌گونه‌ای شیوه‌ی کنش است که اگر کسی همچون طرح (Ideogram)* یك حکایت بدان بنگرد، شاید که درکارآترین شکل خود در ضرب‌المثل مطرح می‌شود. می‌توان گفت که ضرب‌المثل نشانه‌ی زوال برچهره‌ی حکایتی قدیمی است و بر آن چهره اخلاق چون غبار می‌نشیند.

حکایت‌گر از این جنبه در حلقه‌ی معلمین و دانایان جای دارد او اندرزگوست اما نه‌چونان ضرب‌المثل که در مواردی معدود اندرزهایش کارآمست، بل همچون خردمندان که برای مواردی بسیار اندرزها در چنته دارند. زیرا اقبال بلند او چنان است که می‌تواند به تمامی یك زندگی اشاره کند (یك زندگی که به یقین نه تنها تجربه‌ی خود او بل بسیاری از تجربیات دیگران را نیز دربر دارد، آنچه که حکایت‌گر از شنیدنی‌ها کسب می‌کند نیز به تجربه‌ی خود او افزوده می‌شود.) امتیاز حکایت‌گر توانایی او در بیان زندگیش، سرنوشتش ونیروی توصیف تمامی زندگی‌است. حکایت‌گر آن‌کس است که می‌تواند نابسندگی زندگی خود را به‌گونه‌ای کامل به شعله‌های ملایم حکایتش رها کند. این اساس تجلی بی‌همتای حکایت‌گر است که نزد لسکوف همچون هاف** ونزد[ادگار آلن]پو همچون استیونسون یافتنی‌است. حکایت‌گر چهره‌ای است که در آن انسان نیك باخویشتن روبرو می‌شود.

* طرح معادل نادقیقی برای **Ideogram** است. این واژه همچون **Ideograph** به معنای طرح شخصیت، چهره یا موضوعی است بدون نام بردن از آن‌ها.

** ویلهلم هاف(۱۸۰۲ـ۱۸۲۷)حکایت‌گر آلمانی.او تحت تاثیر رمانتیسم از یکسو و قصه‌های تاریخی (به ویژه آثار والتر اسکات) از سوی دیگر قرار داشت. شهرتش بیشتر به دلیل افسانه‌هایی است که برای کودکان نوشته است.

اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن

«هنرهای تجسمی در دورانی یکسر متفاوت از زمان ماشکل گرفتند وانواع و کاربردهایشان توسط کسانی مشخص شد که دارای قدرتی به‌مراتب عظیم‌تر از نیروی ما در تاثیرگذاری برچیزها بودند. اما رشد شگفت‌آور فنون‌ما، منش هماهنگ شونده وصریحی که یافته‌اند ، عقاید وعاداتی که آفریده‌اند دیگر این نکته را قطعی کرده‌که درهنر کهن نمایش زیبایی تغییراتی درحال شکل گرفتن هستند. درتمامی هنرها اجزایی بیرونی وجسمانی یافتنی هستند که نمی‌توان همچون گذشته آنان را چنانکه بودند در نظر گرفت و درک کرد. آنهـا دیگر نمی‌توانند نسبت بـه دانش و نیروی نوین ما بی‌تفاوت بمانند. در بیست سال گذشته مبانی مادی، مکان وزمان تغییر یافتند وشکلی را کـه از زمان‌های دور گذشته ــ که دیگر بدیادآمدنی نیست ــ یـافته بودند از دست دادند. باید چشم‌انتظار نوآوری‌های فراوان بودکه تمامی فنون هنر و ازاین رهگذر ابداع هنری‌را تغییر می‌دهند وچه‌بسا دگرگونی چشم گیری درمفهوم هنررا نیز موجب می‌شوند.» (پل والری: پیروزی‌آنچه که همه‌جا حاضر است)*.

پیش درآمد

آن روزی‌که مارکس نقد خود را از وجه تولید سرمایه‌داری آغاز کـرد ،

* بازگفت ازکتاب والری، نوشته‌هایی درمورد هنر:

Paul Valery, *Pieces Sur L'Art* .Paris ,1934 , PP. 103_104, Pleiade . Vol 1, P 1284.

پل والری (۱۸۷۱ــ۱۹۴۵) ، شاعــر فرانسوی ، واپسین چهـره‌ی درخشان سمبولیسم، گوینده‌ی گورستان دریایی و پارک جوان . رساله‌های او درباره‌ی هنر شاعری و زیبایی شناسی تاثیر عمیقی بربنیامین گذاشتند . بنیامین بارها درآثار خود به اندیشه‌های والری اشاره کرده است .

هنوز این شیوه‌ی تولید دوران آغازین حیات خود را پشت سر نگذاشته بود. مارکس تلاش خودرا چنان سازمان داد تا احکامش ارزش پیشگویی یابند. او به‌مناسبات بنیانی تولید سرمایه داری بازگشت و کوشید تا این مناسبات را چنان بیان کند تا به درستی روشن شود که درآینده باید چشم‌انتظار ظهور چه چیزی بود. و نتیجه گرفت که نه تنها باید انتظار استثمار بیشتر پرولتاریا با شتابی افزایش یابنده را داشت بل می‌توان در نهایت آفرینش شرایطی را شاهد بود که راه را برای از میان رفتن خود سرمایه‌داری می‌گشایند.

دگرگونی روبنا که شتاب آن به مراتب کمتر از تغییرات زیربنایی است، به زمانی حدود نیم سده نیاز داشت تا عاقبت در تمامی قلمروی فرهنگ بتواند تغییرات مناسبات تولیدرا نمایش دهد. تنها امروز می‌توان شکلی که این تغییرات به خودگرفته است را بیان کرد. برپایه‌ی این بیان می‌توان پاره‌ای از ضرورت‌ها را بازشناخت که ارزش پیشگویی یافته‌اند. با این همه. تزهایی که درمورد هنر پرولتاریا پس از بدست گرفتن قدرت [توسط این طبقه] و یا درمورد هنر درجامعه‌ای بی‌طبقه ارائه می‌شوند حتی کمتراز تزهایی که درباره‌ی گرایش‌های تکاملی هنر درشرایط موجود تولید ارائه می‌شوند با نیازها و ضرورت‌ها خوانا هستند. دیالکتیك آنها در روبنا همچون درحیات اقتصادی به چشم می‌آید و از اینرو خطاست که به ارزش آن تزهایی که به‌مثابه‌ی سلاح به‌کار می‌روند بهایی اندك دهیم. آنها رشته‌ای از مفاهیم ازکار افتاده همچون خلاقیت و نبوغ، ارزش جاودانگی و رمز و راز راکنار می‌گذارند، مفاهیمی که کاربرد نظارت‌ناپذیر آنها (به‌ویژه در زمان حاضرکه یکسر این نظارت ناممکن شده) به گردآوری داده‌ها به مفهومی فاشیستی — منجر خواهد شد. مفاهیمی که درنوشته‌ی زیر همچون مواردی نوین درنظریه‌ی زیبایی شناسانه آغاز به‌حیات می‌کنند با بیشتر مفاهیم آشنا یکسره متفاوتند، چراکه به‌هیچ‌رو به‌کار فاشیسم نمی‌آیند. برعکس برای قاعده بندی خواست‌های انقلابی درسیاست هنرکارآیی دارند.

۱

یک اثر هنری ــ بنا به اصول ــ همواره می‌تواند تکثیر شود. آنچه که انسان می‌سازد همواره می‌تواند مورد تقلید دیگری قرار گیرد. در همه‌ی دوره‌ها [ی تاریخ هنر] نسخه‌های بدل توسط شاگردان به عنوان تمرین، توسط خود استادان به‌هدف انتشار، و عاقبت توسط دیگران به هدف سود مادی تهیه شده‌اند. با این همه، تکثیر مکانیکی یک‌اثر هنری چیزی‌تازه را در بر دارد و در جریان تاریخ به‌گونه‌ای متناوب و با جهش‌هایی که دارای فواصل طولانی از یکدیگر هستند، اما با شتابی همواره افزایش‌یابنده شکل گرفته است. یونانیان تنها با دو روند فنی تکثیر کار هنری آشنا بودند: ریخته‌گری (قالب‌سازی فلزات) و مهرسازی. یگانه‌کارهای هنری در دوران باستان که از نظر کمیت ارزش تکثیر را داشتند آثار برنزی، سفالی وسکه‌ها بودند. دیگر آثار هنری نمونه‌هایی یکه وغیرقابل تکرار به‌حساب می‌آمدند ونمی‌شد که آن‌هارا به گونه‌ای‌مکانیکی تکثیر کرد. با پیدایش کنده‌کاری‌روی‌چوب، هنر گرافیک برای‌نخستین‌بار مدت‌ها پیش از آنکه حروف بتوانند در صنعت چاپ بازسازی شوند قابلیت باز-تولید را یافت. تغییرات عظیمی‌که چاپ یعنی تکثیر مکانیکی نوشتار در ادبیات ایجادکرد امروز برای همه داستانی آشناست. با این همه در پدیده‌ای‌که ما اینجا از چشم‌انداز تاریخ جهانی به بررسی آن نشسته‌ایم، چاپ ضمناً موردی ویژه ــ هرچند به‌گونه‌ای‌خاص مهم ــ محسوب می‌شود. سده‌های میانه حکاکی [روی موادی غیر از چوب] و به‌ویژه روی‌مس و نیز قلم‌زنی را بر کنده‌کاری روی چوب افزود. درآغاز سده‌ی نوزدهم هنر لیتوگرافی نیز سر برآورد.

با لیتوگرافی، فن تکثیر به تکاملی تعیین‌کننده دست یافت که به‌گونه‌ای ویژه دارای اهمیت است. این روند که شباهت با اثر اصلی را به مراتب

بیشتر حفظ می‌کرد از راه ترسیم طرح روی یك سنگ، به‌جـای کنده‌کاری روی یك قطعه چوب و یا قلم‌زنی روی یك‌صفحه‌ی مسی مشخص شد و برای نخستین‌بار به هنر گرافیك امکان داد تا محصولات خود را نه تنها به تعداد زیاد (کـه به نقد این‌کار امکان‌پذیر بود) بل درعین‌حال باشکلی که همه روزه دگرگون می‌شد وارد بازار کند. لیتوگرافی به هنرگرافیك امکان داد تا زندگی روزمره را تصویرکند و همدوش بـا هنر چاپ گام بردارد. اما تنها چند دهه پس از اختراع لیتوگرافی این شیوه به‌وسیله‌ی عکاسی کنار زده شد و فن نوین عهده دار انجام وظایف آن گردید. برای نخستین‌بار در روند تکـثـیر تصاویر، عکاسی دست را از انجام مهمترین کارکردهـای هنری خود معاف کرد وکار را به چشمی کـه از میان یك عدسی به جهان می‌نگرد سپرد. از آنجاکه نیروی ادراك چشم به‌مراتب سریع‌تر از روند ترسیم تصاویر به‌یاری دست است، فراشد بازتولید تصویری سرعتی چنان یافت‌که می‌توان گفت حتی باکلام هماهنگ گردید. یك فیلم بردار کـه در استودیو از صحنه‌ای فیلم می‌گیرد می‌تواند تصاویر را باهمان سرعتی ثبت کند کـه گفتار هنرپیشه پیش می‌رود . درست به همان شکل که لیتوگرافی ، تولید نشریات مصور را به همراه خود آورد، عکاسی نیز بشارت وپیدایی فیلم‌های گویا را باخود داشت . باز تولید فنی صدا در پایـان سده‌ی پیش امکان‌پذیر شد. تمامی این‌تلاش‌های همگرا در حکم پیشنهاده‌های شرایطی بودند که پل والری دریك جمله به‌آنها اشاره‌کرده است: «درست به همان شکل که آب، گاز ونیروی برق به‌خانه‌های‌ما واردشدند تاحتی کوچکترین نیازهای ما را نیز برآورده‌کنند، تصاویر دیدنی یا شنیدنی نیز به ما عرضه شدند، تصاویری‌که با یك حرکت ساده‌ی دست پدیدار و ناپدید می‌شوند، حرکتی درحد یك نشانه.»* حدود سال ۱۹۰۰ فن تکـثـیر به چنان حدی رسیدکه نه‌تنها تکـثـیر تمامی آثار تصویری هنری امکان پذیر شد (و از این رهگذر مهمترین دگرگونی‌ها جهت اثرگذاری بیشتر آنها برتماشاگر

* Valery : *OP.Cit* P 105, PP. 1284–1285.

ممکن شد) بل این تکثیر جایگاه ویژه‌ی خود را در روند [تکامل] هنری نیز به دست آورد. برای پژوهش و درك حدی که از آن یاد کردیم هیچ چیز روشنگرتر از فهم شیوه‌ی تاثیر این دو بیان متفاوت ـ بازتولید اثرهنری و هنر سینما ـ بر اشکال هنری سنتی نیست.

۲

حتی کامل‌ترین نسخه‌ی تکثیر شده‌ی اثری هنری باز فاقد یك عنصرمهم است: حضور آن در زمان ومکان، هستی یکه‌ی آن درجایی که باید باشد. این حضور یکه‌ی اثر هنری (و فقط این حضور) تعیین کننده‌ی تمامی هستی تاریخی آن است. منظور ما از تاریخ درعین حال شامل آن تخریب‌های مادی که چه بسا بر اثر گذر سال‌ها در اثر ایجاد می‌شود و تغییراتی که در دارندگان اثر پدید می‌آید نیزمی‌شود[۱] .* نشانه‌های تخریب مادی تنها با پژوهش‌های شیمیایی ـ فیزیکی درك می‌شود وآشکار است که این پژوهش‌ها را نمی‌توان درمورد نسخه‌های تکثیرشده به کار گرفت. درموردتغییراتی که در دارندگان اثر پدید آمده نیز باید به سنتی بازگشت که نشانه‌ی آغازین آن درشرایط تولید اثر هنری نهفته است.

وجود اثر اصلی (حضور آن در زمان و مکان) پیش شرط مفهوم اصالت (Authenticite) است . گاه بـرای اثبات اصالت یك قطعه‌ی برنـز پژوهش‌های شیمیایی درمورد زنگار آن سودمند می‌افتند و یا برای اثبات اصالت یك دست نوشته‌ی سده‌های میانه، آزمایش شیمیایی می‌تواند ثابت کند که این سند در واقع به مجموعه‌ای از دست نوشته‌های سده‌ی پانزدهم

✩ شماره‌هایی که در متن این مقاله می‌آیند اشاره به پانوشت‌های بیش و کم طولانی دارند که بنیامین به متن افزوده و در پایان مقاله آمده‌اند.

تعلق دارد. مفهوم دقیق اصالت درمورد بازتولیدهای فنی وغیرفنی مفهومی بی‌معناست[۲]. اما اثر اصلی در برابر تکثیر ـایی که به دست انسان انجام می‌گیرنـد ومعمولاً[۴] آنها را جعلی می‌خوانند، دارای اقتداری برآمده از اصالت است ، حال آنکه در مورد باز تولیدهای فنی بـه دو دلیل چنین نیست: نخست، باز تولید فنی به مراتب بیش از بـازتولید دستی از اثر اصلی مستقل است. برای مثال درعکاسی، تکثیر فنی آن جزییاتی از اثر اصلی را ثبت می‌کند کـه برای چشم نامحسوس هستند اما یك عدسی کـه زاویه‌ی آن قابل تنظیم باشد به خوبی قادر به ثبت آنهاست . و تـکثیر عکاسی [یا سینمایی] به یاری روندهای خاصی چون بزرگ‌کردن تصویر یا حرکت آهسته می‌تواند واقعیت‌هایی که از چشم غیرمسلح می‌گریزند را ثبت کند. دلیل دوم ، فن تـکثیر می‌توانـد نسخه‌ی اصلی را در شرایطی قراردهدکه خود هرگز نمی‌تواند درآن قرار گیرد. درشکل تصاویرعکاسی ونیز صفحه‌های موسیقی می‌تواند بخشی از اثر اصلی را به بیننده یاشنونده ظاهرکند. بدین‌سان یك نمازخانه‌ی اعظم مکان راستین خود را ترك می‌کند و به دیوارهای خـانه‌ی یك ستایشگر هنر تغییرمکان می‌دهد . آواز گـروه همسرایان که‌معمولاً درمحیطی سربسته [چون تالارهای کلیسا] ویا درفضایی باز اجرا می‌شد را اکنون می‌توان دراتاق پذیرایی یك خانه شنید.

هرچند شرایط نوینی کـه فن تکثیر می‌آفریند ارتباطی به محتوای اثر اصلی ندارد، اما حضور آن در زمان و مکان را کاهش می‌دهد. این نکته نه‌تنها درمورد آثار هنری، بل به عنوان مثال درمورد چشم‌اندازی هم کـه بر پرده‌ی سینما توگراف ظاهر می‌شود صادق است. اما درمورد اثرهنری باید گفت که حساس‌ترین هسته‌ی آن یعنی اصالتش نیز به‌خطر می‌افتد. حال آنکه هیچ مورد طبیعی در معرض چنین خطری قـرار نمی‌گیرد . آنچه‌که اصالت چیزی را می‌سازد همان است که از آغاز به صورت انتقال‌پذیر در آن وجود دارد، از تداوم مادی آن تا قدرتش کـه بدل به‌شاهدی تاریخی شود. ازآنجاکه این‌شهادت تاریخی استوار برتداوم است درمورد با تکثیر

یعنی آنجا که مورد نخست از انسان می گریزد، مورد دوم ـ شهادت تاریخی ـ نیز به راستی در خطر قرار می گیرد. اینجا هیچ چیز نمی تواند از خطر بگریزد، اما آنچه که بیش از همه متزلزل می شود اقتدار [برآمده از اصالت] شیء است.[۳]

شاید بتوان این همه را در مفهوم «تجلی» (Aura) خلاصه کرد و گفت که در دوران تکثیر مکانیکی آنچه که از کف می رود همانا «تجلی» اثر هنری است. این روند اهمیت یک نشانه‌ی دال بر بیماری و نارسایی را دارد و معنای آن نیز فراسوی قلمروی هنر می رود. می توان به طور کلی گفت که فن تکثیر، موضوع تکثیر شده را از گستره‌ی سنت جدا می کند: نخست، با ایجاد نسخه‌های بی‌شمار تکثیر شده یك پدیده‌ی توده‌ای را به جای حادثه‌ای قرار می‌دهد که تنها یك بار می‌تواند رخ دهد. دوم، با ایجاد این امکان برای تماشاگر یا شنونده که بتواند در شرایطی ویژه و دلخواه خویش با تکثیر اثر هنری روبرو شود، به اثر هنری فعلیت می بخشد. این دو فراشد به سوی درهم شکستن سنت پیش می روند که روی دیگر سکه‌ی بحرانی است که به نقد انسان و بهبود شرایط زندگی او را تهدید می کند. هردو فراشد نیز پیوندی تنگاتنگ با جنبش‌های توده‌ای معاصر یافته‌اند. و کارآترین مامور آنها نیز سینماست. اگر حتی ماسویه‌ی تخریبی و سست کننده‌ی سینما (ازمیان بردن عنصر سنتی درمیراث فرهنگی) را نفی کنیم. این پدیده به ویژه در مورد فیلم‌های عظیم تاریخی حس شدنی است. وهنگامی که به‌سال ۱۹۲۷ آبل گانس* بااشتیاق اعلام کرد: «شکسپیر،

* آبل گانس، (۱۸۸۹ـ۱۹۸۰)، سینماگر برجسته‌و مشهورفرانسوی. درفاصله‌ی سال‌های ۱۹۲۵ تا ۱۹۲۷ فیلم ناپلئون را ساخت، فیلمی نوگرا که بسیاری از رویاها و پندارهای او را تحقق داد و به عنوان یکی از مهمترین آثار سینماتوگراف باقی ماند. اثر دیگر او من متهم می‌کنم (۱۹۱۹) که گانس به سال ۱۹۳۸ نسخه‌ی گویای آن را هم ساخت نیز تاثیر زیادی برسینماگران نسل‌های بعد گذاشته است.

رامبراند و بتهوون فیلم خواهند ساخت . . . تمامی افسانه‌هـا و اسطوره‌ها، همه‌ی بنیان‌گذاران ادیان . . . چشم‌انتظار رستاخیز نمایشی خود هستند. قهرمانان پشت در انتظار ایستاده‌اند.»* * به‌راستی بدون اینکه بداند ما را به‌سوی تخریب همگانی عنصر سنت فرا می‌خواند.

۳

در جریان دوره‌های طولانی تاریخ، شیوه‌ی ادراك و احساس آدمـی همپای تمامی شیوه‌ی زندگی جامعه‌ی انسانی تغییر کـرده است. شکـل ارگانیکی که در آن ادراك حسی انسانی تکوین یافته ـ محیطی که در آن شکل می‌گیرد و تحقق می‌یابد ـ نه‌تنها به‌طبیعت بل به‌موقعیت‌های تاریخی نیز وابسته‌است. در دوران «هجوم عظیم» [بربرها به اروپا] درسده پنجم با تغییرعظیمی که در رقم جمعیت ایجاد شد، درمیان واپسین هنـرمندان رومی‌و نـویسندگان سفر آفرینش وین* نه تنها هنری متفاوت ازهنرباستان تکامل یافت بل‌شیوه‌ی نوین ادراك نیز سر برآورد. پژوهشگران مکتب وین‌ـ ریـه گل وویك هوف ـکه‌مخالف نیروی مسلط سنت کـلاسیك‌که مانع ازدرك اهمیت این مراحل پیشینی هنر می‌شدمـبودند، از نخستین‌کسانی به حساب مـی‌آیندکه ازآثار سده‌ی پنجم‌،نتایج مهمی درمورد سامان بندی ادراك‌،در این دوره‌ی‌تاریخی استنتاج کردند. این‌پژوهشگران علیرغم بینش درخشان خـود،،کارشان را به

* Abel Ganc: «Le Temps du L'Image est Venu » in *L'Art Cinematographique* . no 2, Paris 1927, PP 94–96.

** اشاره به‌قدیمی‌ترین نسخه‌ی مصور کتاب مقدس که تاکنون به دست آمـده است. این نسخه‌که درپایان سده‌ی پنجم یا آغاز سده ششم نـوشته و تذهیب شده اکنون در موزه‌ی وین نگهداری می‌شود. مهمتریـن بخش آن آغـاز کتاب یعنی سفرآفرینش است.

روشنگری نشان صوری و خصلت‌نمای ادراک در واپسین ایام تاریخ رم محدود کردند. آنان وسوسه نشدند و باید گفت که حتی به این اندیشه هم نیفتادند تا آن دگرگونی اجتماعی ــ که این تغییر در ادراک حسی تنها نشانه‌ای از آن بود ــ را نشان دهند. ما امروز، نسبت به آنها، برای فهم این پدیده‌ها در شرایط مساعدتری قرار داریم و اگر تغییرات در ابزار بیانی احساس معاصر بتواند همچون زوال «تجلی» درک شود آنگاه امکان خواهیم یافت که علل اجتماعی آن را نیز نشان دهیم.

مفهوم «تجلی» که پیشتر با اشاره به موارد تاریخی مطرح شد، چه بسا با اشاره به «تجلی» در پدیدارهای طبیعی ساده‌تر درک شود. ما تجلی طبیعت را همچون ظهور یکه‌ی چیزی دوراز دست تعریف می‌کنیم، هر چه هم که فاصله اندک باشد. اگر در یک بعدازظهر تابستانی درحال استراحت، چشم خود را به خطوط رشته‌کوهی در افق یا به شاخه‌ای که سایه‌اش را به‌شما بخشیده‌است بدوزید، آنگاه تجلی آن کوهستان و این شاخه را تجربه خواهید کرد. این تصویر به‌ما یاری می‌دهد تا آسان‌تر مبنای اجتماعی زوال تجلی را در دوران خود درک کنیم. این زوال محصول وضعیتی دوگانه است که به‌وزنه‌ی افزون شونده‌ی شرکت توده‌ها درزندگی معاصر وابسته شده است. اشتیاق توده‌های امروزی به «نزدیک کردن» همه چیز از دیدگاه فضایی، مکانی و انسانی همانقدر اشتیاقی سوزان است که خواست آنان برای پیروزی بر یکه بودن هر واقعیت ازراه پذیرش باز تولید آن[۴]. همه‌روز این خواست تشدید می‌شود که همه چیز را تاحد امکان از نزدیک در تصویر و به‌ویژه در تکثیر آن مشاهده کنیم. بی‌شک باز تولیدی که درمجله‌های مصور یا فیلم‌های خبری یافت می‌شود با تصویری که ما باچشم غیر مسلح می‌بینیم تفاوت زیادی دارد. جنبه‌ی یکه و مداوم همانقدر به تصویری که از راه چشم می‌بینیم وابسته‌اند که منش گذرا وقابلیت تکرار [تکثیر] به تصاویر مجله‌ها و فیلم‌های خبری پیوسته‌اند. با دقت و از نزدیک به‌پوسته‌ی چیزی نگریستن، از میان بردن تجلی آن، نشانه‌ی ادراکی است که به «حس برابر بودن همگانه‌ی چیزها» نیاز دارد تا بتواند از موضوعی یکه به‌وسیله‌ی تکثیر آن، احساس

را به دست آورد* بدین سان آنچه که در گستره‌ی نظری همپای افزایش اهمیت آمار، اعتبار یافته درحوزه‌ی ادراك نیز خود را مـی‌نمایاند: خوانا بودن واقعیت با توده‌ها و توده‌ها با واقعیت روندی است که چشم‌اندازآن چه برای اندیشه وچه برای ادراك حسی پایان ناپذیر است.

۴

جنبه‌ی یکه‌ی اثرهنری از وجودآن درمجموعه‌ی مناسباتی که ماآن‌راسنت می‌نامیم جدا ناشدنی است. بی‌شك ایـن سنت خـود واقعیتی است بطور کامل زنده و به‌شدت تغییرپذیر . به‌عنوان مثال یك تندیس قدیمی ونـوس نزد یونانیان که آن را موضوع نیایش می‌دانستند در زمینه‌ی سنتی ویژه‌ای قرار می‌گرفت که یکسره با زمینه‌ی سنتی و ادراکی رهبانان سده‌های میانه که آن را یك بت شوم می‌شناختند تفاوت داشت. اما هردوبه‌گونه‌ای یکسان با جنبه‌ی یکه‌ی تندیس، یعنی با تجلی آن، برخورد می‌کـردند. از همان آغاز ستایش عبارت بود از درهم شدن اساسی اثر هنری در مجموعـه‌ی مناسبات سنتی. می‌دانیم که نخستین آثـار هنری در خدمت مـراسمی آیینی (Ritual) زاده شدند، مراسمی که نخست جادویی و سپس دینی بود. این نکته دارای اهمیتی تعیین‌کننده است که‌اثـرهنری تجلی خـود را از دست نمی‌دهد مگر آنجا که به‌گونه‌ای کامل از نقش ویژه‌ی آیینی خود جدا شده باشد.[۵] به‌عبارت دیگر ارزش یکه‌ی اثر هنری «اصیل» اساس خود را در آیین‌ها[ی اعتقادی] می‌یـابد، یعنی در سرچشمه‌ی ارزش مصرف آن. این مبنای آیینی- هرچه هم که از اثر هنری دور بنمایـد- حتی در مذهبی‌تریـن اشکال ستایش زیبایی نیز درشکل ویژه‌ی آیینی (شکـل دنیوی شده‌ی آن)

* این بخش از این مقاله تقریباً به همین شکل درمقاله‌ی دیگر بنیامین به نام «تاریخ فشرده‌ی عکاسی» تکرار شده است.

قابل شناخت است.[6] پرستش دنیوی زیبایی که در دوران رنسانس ایجاد شد و در جریان سه سده‌ی بعدجنبه‌ی مسلط به بینش زیبایی‌شناسانه یافت، علیرغم اینکه با نخستین بحران ژرف خود روبرو شده هنوز نشان قابل شناخت سرچشمه‌ی خود را همراه دارد. با پیدایش نخستین ابزار به راستی انقلابی باز تولید یعنی عکاسی که با ظهور سوسیالیسم همزمان شد هنرمندان نزدیك شدن بحرانی را حس کردندکه یك سده‌ی بعد به‌تمامی آشکار شده است. در آن روزگار هنرمندان نظریه‌ی «هنر برای هنر» رایافتندکه به‌راستی همان تئولوژی هنر به‌حساب می‌آید. این آیین نیز چیزی را در پی آورد که‌می‌توان آن‌را تئولوژی منفی درشکل اعتقاد به هنر «ناب» خواندکه نه تنها منکرهرگونه‌کارکرد اجتماعی‌هنراست،بل‌هرشکل از دسته‌بندی‌مفاهیم درهنررا نیزرد می‌کند (درهنر شاعری نخستین‌کسی که‌این موضع را اتخاذ کرد مالارمه بود.)

برای تحلیل هنر در دوران تکثیر مکانیکی باید این‌مجموعه‌ی مناسبات را نظرگرفت زیرا ما را به‌سوی واقعیتی بسیار مهم رهنمایی‌می‌کنند. برای نخستین بار درتاریخ جهانی بازتولید مکانیکی‌کارهنری را ازوجودزائدی که به‌آن نقش‌آیینی می‌بخشد رهاکرده است. به‌میزانی افزایش یابنده اثر هنری تولیدشده بدل به اثری می‌شودکه اصولاً برای بازتولیدطراحی‌شده است.[7] به‌عنوان مثال ازیك تصویر منفی‌عکاسی می‌توان هر تعداد دلخواه عکس تهیه‌کرد، جستجو برای‌عکس «اصیل» بی‌معناست. امابا ازمیان رفتن معنای اصالت درمورد تولید هنری‌کارکرد هنر نیز بطورکامل دگرگون و معکوس می‌شود. به جای‌آنکه استوار به مناسك‌آیینی باشد، استوار به‌کنش دیگری یعنی سیاست می‌گردد.

۵

یك اثرهنری از زوایای گوناگون پذیرفته و ارزش‌گذاری می‌شود. میان این زوایا، دوقطب اصلی مخالف یکدیگر را می‌توان بازشناخت: در یکی

تاکید برجنبه‌ی پرستش‌آمیز و ارزش آیینی (Valeur Cultuell) اثر هنری و در دیگری برجنبه‌ی نمایشی و ارزش نمایشی (Valeur Exposition) آن است.[8] [از نظر تاریخی] تولید هنری با ایجاد تصاویری ویژه در خدمت یك آیین پرستش آمیز آغاز شد. می‌توان گفت که [نزد انسان آغازین] حضور اثر هنری اهمیت داشت و نه خصلت نمایشی آن. گوزنی که انسان دوران سنگی بردیوارهای غارخود نقش می‌کرد درحکم ابزاری جادویی بود. هر چندگاه آن را به‌دیگران نیز نمایش می‌داد اما به‌گونه‌ای اساسی این نقش را برای اهداف روحانی ترسیم کرده بود. امروزچنین می‌نماید که ارزش آیینی خواهان پنهان‌ماندن اثر هنری است. برخی از مجسمه‌های خدایان تنها دردسترس کشیش‌ها در معابد قرار دارند، برخی از پرده‌های نقاشی از مریم مقدس تقریباً درتمام روزهای سال با پرده‌ای پوشیده می‌شوند، برخی از مجسمه‌ها در نمازخانه‌های اعظم سده‌های میانه پوشیده شده‌اند وکسی نمی‌تواند آن‌ها را ببیند. پابه‌پای رهایی بسیاری ازکنش‌های هنری ازبند مفاهیم آیینی امکان نمایش آثارهنری نیز افزایش یافت. یك تندیس نیم‌تنه که درنگارخانه‌های گوناگون به‌نمایش گذاشته می‌شود به‌مراتب بیش از تندیس یك قدیس که مکانی ثابت درون یك معبد دارد قابل نمایش است. یك‌پرده‌ی نقاشی به‌مراتب بیش‌ازیك قطعه‌ی موزاییك یایك نقاشی دیواری که‌پیش ازآن رواج داشت نمایشی است. وهرچندکه بنابه اصول یك مس دینی* همچون یك سمفونی‌می‌تواند در برابر همگان اجراشود اما پیدایش سمفونی زمانی‌امکان‌پذیر شدکه‌دیگرآشکار بود قابلیت ارائه‌ی آن به‌همگان بیش از آوازهای دینی است.

به دلیل روش‌های‌گوناگون تکثیر فنی یك اثرهنری، منش نمایشی‌آن چندان افزایش یافت‌که تغییرات‌کمی میان دوشکل ارزشی ویژه‌ی‌اثرهنری

*مس قطعه‌ای آوازی است‌که بر اساس متون کتاب مقدس ویاکتاب دعاهای قدیمی خوانده شود. به‌تدریج سازهای موسیقی وصدای تك خواننده نیز بدان افزوده شد.

[یعنی ارزش آیینی و ارزش نمایشی] تبدیل به تغییرات کیفی درماهیت خود آن شدند. این نکته را می‌توان ازقیاس با شرایط اثرهنری درдوران پیشاـ تاریخ درك کرد. آنجاکارهنری با تاکید مطلقی که بر ارزش آیینی آن می‌شد پیش از هرچیز وبطور عمده ابزارجادو به‌حساب مـی‌آمد. تنها در جوامع بعدی این ابزار توانست به‌عنوان کارهنری شناخته شود. درست بـه همین شکل، امروز کارهنری با تاکید مطلقی که برجنبه‌ی نمایشی آن می‌شود بـدل به‌واقعیتی باکارکرد های یکسر نوین شده است که میان آن‌ها کارکرد هنری می‌تواند در آینده همچون موردی همگانی ورایج شناخته شود.[9] این نکته قطعی است که امروز عکاسی و سینما عالیترین مثال‌های روشنگر این کارـ کرد نوین به‌حساب می‌آیند.

٦

با عکاسی، ارزش نمایشی توانست کنار زدن ارزش آیینی را در تمام سویه‌ها آغاز کند. اما ارزش آیینی هم آسان وبدون مقاومت کنار نـرفت. بدواپسین سنگر عقب نشینی کرد: سیمایی انسانی یافت. تصادفی نیست که در آغـاز عکاسی تك چهره‌ی آدمی (پرتره) بخش عمده‌ی تصاویری را تشکیل می‌داد. پرستش خاطره‌ی معشوق غایب یادرگذشته واپسین نشانه‌ی ارزش آیینی در هنر تصویرعکاسی بود. برای واپسین بار تجلی در حالت زودگذرچهره‌ی انسانی، در این سرفصل تصاویرعکاسی به‌کارآمد و همین نکته وجـود آن حالت مالیخولیایی ویژه وزیبایی بی‌همتارا درآن تك چهره‌ها توجیه‌می‌کند.

باکناررفتن انسان از تصاویر عکاسی ارزش نمایشی برای نخستین بار برتری خود را نسبت به ارزش آیینی نشان داد. برای مشخص کردن این پله‌ی نوین باید به‌کار روشنگر و بی‌همتای آتژه * اشاره کنیم که در سده‌ی پیش از خیابان‌های خالی پاریس عکس گرفت. درمورد این آثار به درستی گفته‌اند که او از خیابان‌ها همچون صحنه‌های رخداد جنایات عکس گرفته است.** صحنه‌ی یك جنایت نیز خالی است وعکس گرفتن از آن به‌کار ارائه‌ی مدرك وشاهد [به‌دادگاه] می‌آید. با هنر آتگه، عکاس‌ها به شاهدان راستین حوادث بدل شدند وکارشان یك منش پنهان و بیان ناشده‌ی سیاسی به‌خود گرفت. آنان خواهان دقتی خاص از جانب تماشاگران آثار خویش شدند، اندیشه‌ی رها وبی هدف به‌کار آنان نمی‌آمد. آنان تماشاگر را به حرکت درمی‌آوردند: تماشاگر احساس می‌کند که به‌شیوه‌ای نوین به‌مبارزه خوانده شده است. در همین‌حال مجله‌های مصور نیزچونان نشانه‌های راهنما (حال بگذریم که نشانه‌های درست هستند یا نشانه‌های خطا) به‌کار او می‌آیند. برای نخستین بار عناوین [تصاویر] ضرورت پیدا کردند. دیگر روشن بود که عناوین دارای نقشی کاملاً متفاوت از عناوین پرده‌های نقاشی هستند. عناوین تصاویر عکاسی ادراك تماشاگر مجله های مصور را جهت می‌دادند. واین نکته به زودی با پیدایش فیلم که در آن معنای هر تصویر گویی از طریق مجموعه‌ی تصاویر صحنه‌های پیش تعیین می‌شود حتی ضرورت بیشتر وجنبه‌ی روشنگر بیشتری یافت.

☆ اوژن آتژه (۱۸۵۷-۱۹۲۷)، یکی ازبزرگترین عکاسان سده‌ی پیش که همراه هینریش زیل «پدر عکاسی مستند» نامیده شده است. آتژه در تنگدستی و گمنامی درگذشت. سوررآلیست‌ها (به‌ویژه مان ری و آندره برتون) آثار او را سخت ستایش می‌کردند.

☆☆ عشق سوررآلیست‌ها به‌آثار آتژه درست ازهمین جنبه‌ی عکس‌های او سرچشمه گرفته است. با تماشای آنها گویی در ژرفای ناخودآگاه خود خطری، جنایتی یا هراسی عظیم را احساس می‌کنیم. جمله‌ای که بنیامین بازگو کرده نیز از آندره برتون است.

۷

جدلی که درسده‌ی نوزدهم درمورد قیاس میان ارزش هنری نقاشی و عکاسی درگرفت امروز به‌نظر بحثی گیج‌کننده می‌آید که درراستایی نادرست جریان یافته بود. اما این نکته نباید مانع ازفهم اهمیت آن بحث و جدل گردد که رخدادآن به راستی نشانه‌ی یك دگرگونی تاریخی محسوب می‌شد که‌تاثیر جهانی آن حتی برطرفین جدل وبحث نیز پوشیده بود. هنگامی‌که دوران تکثیر مکانیکی هنررا از مبنای آیینی آن جدا کرد، ظاهر مستقل هنر نیز برای همیشه از میان رفت. اما سده‌ای که این تکامل را ایجادکرده بودخود قادر به‌فهم تغییر درکارکرد هنر نشد وحتی درسده‌ی بیستم‌هم که سینما به وجودآمد و تکامل یافت باز برای مدت‌ها این تغییر ناشناخته باقی‌ماند.

پیشتر مباحث سترونی‌درمورد این پرسش درگرفته بودکه آیا می‌توان‌عکاسی را هنر نامید یانه. پرسش‌آغازین و اصلی‌که آیا اختراع عکـاسی توانسته ماهیت هنررا یکسر دگرگون‌کند یانه، اصولاً مطرح نشد. به‌زودی نظریه‌پردازان سینما نیز همان پرسش نادرست‌را، این‌بار درمـوردسینما، مطرح کردند. اما آن دشواری‌هاکه عکاسی برای زیباشناسی سنتی ارمغان آورده بود درقیاس بامشکلاتی‌که سینماآفرید به راستی بازیچه‌های کـودکانه‌ای می‌نمودند. ودلیل منش بی‌احساس و خشن نخستین عقاید نظریه‌پردازان فیلم هم جز این نیست. به‌عنوان مثال آبل‌گانس فیلم را باخط‌هیرو گلیف قیاس کرده است: «باید باشرمساری گفت‌که اینجا ما تاحد بیان مصری‌های کهـن واپس رفته‌ایم... زبان تصاویر هنوز به‌کمال نرسیده چـراکه چشم‌های ما هنوز باآن خوانا نشده‌اند. هنوز پذیرش وآیین ستایشی بسنده‌ای دربرابر آنچه‌که این زبان‌بیان می‌کند پیدا نشده است.»* وباز درهمین‌موردسودین

* Abel Gance. *op. Cit*.PP.100–101.

مارس نوشته: «هنر در پی رویایی است که در یك لحظه هم شاعرانه و هم واقعی باشد! در این راه فیلم یك شیوه‌ی بیان بی‌همتا به‌حساب می‌آید. تنها فرهیخته‌ترین کسان در کامل‌ترین و عارفانه‌ترین لحظات زندگی خود باید در فضای آن قرار گیرند»* وعاقبت الکساندر آرنو رویاهای خود را درمورد سینمای خاموش با این پرسش به‌پایان رسانده است: «آیا تمامی توصیف شجاعانه‌ای که ارائه کردم بسنده نیست تا به پرسش سینما بپردازیم؟»** نکته‌ی جالبی است که اشتیاق این نظریه‌پردازان برای قراردادن سینما در ردیف «هنرهای دیگر» آنان را به‌جایی کشانده که با عدم بصیرت آشکاری وجود عناصر آیینی درسینما را بپذیرند. به‌یادآوریم که وقتی این رویاهای وهم انگیز منتشرمی‌شدند فیلم‌هایی چون افکارعمومی و جویندگان طلا*** به نمایش درآمده بودند، اما آبل گانس همچنان به‌قیاس سینما و‌هیرو گلیف ادامه داده و سورین مارس ازسینما چنان سخن می‌راند که‌دیگران ازنقاشی‌های فرا آنجلیکو یادمی‌کنند. جالب است که امروز حتی‌نویسندگان‌مرتجعی نیز سینما را باهمین مفاهیم وحتی چون موردی مقدس و فراسوی طبیعی معرفی می‌نمایند. فرانتس ورفل در تفسیر فیلم ماکس راینهارت ****یعنی رویای نیمه شب تابستان می‌گوید که به‌گمان‌او تقلید از جهان خارجی با خیابان‌ها، سر پناه‌ها، ایستگاه‌های قطار، رستوران‌ها، موتورها و

* Séverin — Mars in: Abel Gance: *op. cit*, P.100.

** Alexandre Arnoux: *Cinema Pris*, Paris, 1929, P28.

*** افکارعمومی‌عنوان فرانسوی فیلم زنی ازپاریس اثر چارلز چاپلین است که به سال ۱۹۲۳ در ایالات متحده ساخته شده‌است. جویندگان‌طلا نیزاثر مشهور چاپلین است که به سال ۱۹۲۵ تهیه شده است.

**** ماکس‌راینهارت (۱۸۷۳ـ۱۹۴۳)، کارگردان اتریشی که در تآتر و سینما کار می‌کرد. رویای شبی‌نیمه‌ی‌تابستان را به سال ۱۹۳۵ درایالات متحده ساخته است. پیش ازآن، دو فیلم او شب ونیز(۱۹۱۳)و جزیره‌ی رستگاران (۱۹۱۲) تاثیرزیادی برسینمای اکسپرسیونیست آلمان در دهه‌ی۱۹۲۰ گذاشته بود.

ساحل هایش که مانع از ترفیع فیلم تا حد هنر شده اند بی تردید کاری بیهوده بوده است: «سینما هنوز معنای راستین و امکانات واقعی خود را درك نکرده است... این دو درتوان یکه‌ی فیلم نهفته‌اند که از راه ابزارطبیعی و باکاربرد بی‌همتای عناصر قصه‌گون، شگفت‌انگیز و فراسوی طبیعی بیان شوند.»



اجرای نقش توسط هنرپیشه‌ی تآتر یکسر توسط شخص او به‌تماشاگر ارائه می‌شود، اما اجرای نقش توسط هنرپیشه‌ی سینما به میانجی دوربین نشان داده می‌شود و تاثیر بیشتری همراه دارد. دوربین‌که اجرای نقش هنرپیشه‌ی سینما را به‌تماشاگر ارائه می‌کند به‌هیچ‌رو نیازی ندارد که این اجرا را همچون کل پیوسته و مداومی پیگیری کند. دوربین به‌دست فیلمبردار به گونه‌ای مداوم موقعیت خود را بنا به نقش هنرپیشه تغییرمی‌دهد. مجموعه‌ی این دیدگاه‌های متفاوت و استوار به‌موقعیت‌های گوناگون هنرپیشه‌ها که توسط تدوین‌گر نظم می‌یابد فیلم کامل را می‌سازد. پس، فیلم همراه خود عناصر متحرك را نیز داراست که در حقیقت زاده‌ی دوربین هستند، جدا از این باید زوایای خاص دوربین، تصویر درشت و غیره را نیز به حساب آورد. پس اجرای نقش توسط هنرپیشه‌ی سینما وابسته‌به سلسله‌ای از تجربه‌های بنیانی است. این نکته درحکم نخستین برآیند این حقیقت است‌که اجرای نقش هنرپیشه با میانجی نمایش داده می‌شود. اما باید‌گفت که هنرپیشه‌ی‌فیلم فاقد یك‌امتیازهنرپیشه‌ی تآتر است. بازیگر تآتر درجریان بازی خود می‌تواند‌کارخود را باچشم داشت‌های تماشاگر خواناکند،حال آنکه درزمان اجرای نقش هنرپیشه‌ی سینما تماشاگر وجود ندارد. پس تماشاگر سینما بی‌هیچ تماس‌شخصی با هنرپیشه‌موضع یك ناقد را داراست.

آشنایی این تماشاگر با هنرپیشه به‌راستی در حکم آشنایی او با دوربین فیلم‌برداری است. از این‌رو تماشاگر موضع دوربین را اتخاذ می‌کند، برخورد او با فیلم همچون یک تجربه یا آزمایش است،[۱۰] و این برخورد به‌هیچ‌رو در مقام ارزش آیینی اثر هنری جای ندارد.

۹

در سینما پرسش مهم این نیست که هنرپیشه نقش کسی را به تماشاگران عرضه کند، پرسش مهم این است که او پیش از هرچیز باید خود را به دوربین معرفی نماید. پیراندللو یکی از نخستین کسانی بود که مسخ هنرپیشه را در این شکل احساس می‌کرد. * هرچند اشاره‌ی او در این مورد در داستان *Si Gira* [ما می‌گردیم] تنها به سویه‌ی منفی پرسش و نیز به فیلم‌های خاموش محدود می‌شود اما ارزش بحث او همچنان باقی است. چرا که در این مورد پیدایش سینمای گویا هیچ‌چیز اساسی را تغییر نداده است. نکته‌ی مورد بحث و مهم این واقعیت است که نقش نه برای تماشاگر بل برای ابزاری فنی (و در مورد فیلم گویا برای دو وسیله‌ی فنی) اجرا می‌شود. پیراندللو نوشته: «هنرپیشه‌ی سینما خود را در تبعید احساس می‌کند. او نه تنها از صحنه بل از خویشتن تبعید شده است. او همراه با احساس مبهم رنج، خود را به‌گونه‌ای بیان‌ناشدنی خالی می‌یابد: بدنش نیروهای جسمی خود را از دست داده، گویی این نیرو تبخیر شده است، او از واقعیت، زندگی، صدا و آواهایی که حرکات او در دیگران ایجاد می‌کند بی‌خبر است و بدل به تصویری لال و گنگ می‌شود، لحظه‌ای روی صحنه پر پر

* Luigi Pirandello: *Si Gira* in: L'Art Cinematographique, *op. cit*, PP. 14–15.

می‌زند، سپس درسکوت غرق می‌شود... ابزار فنی و دستگاه‌ها با سایه‌های خود در برابر تماشاگران بازی می‌کنند و هنرپیشه باید به بازی در برابر آن‌ها ادامه دهد.» این شرایط را می‌توان به‌گونه‌ای دیگر نیز بیان‌کرد: در نتیجه‌ی پیدایش سینما برای نخستین‌بار انسان باید با تمامی موجودیت زنده‌ی خود [به عنوان موضوع تکثیر] عمل‌کند و از این رو تجلی خود را از دست بدهد. چرا که تجلی به حضور شخص او وابسته است و نسخه‌ی بدلی برای آن نمی‌توان یافت. آن تجلی مکبث‌که در صحنه‌ی تآتر می‌بینیم برای تماشاگر از هنرپیشه‌ی نقش مکبث جدا ناشدنی است. اما بنا به‌ویژگی فیلمبرداری در استودیو، دوربین جانشین تماشاگرمی‌شود. در نتیجه تجلی هنرپیشه و تجلی نقشی‌که او ایفاء می‌کند از میان می‌روند.

پس جای تعجب نیست که نمایشنامه نویسی چون پیراندللو هنگامی‌که به بررسی سینما روی می‌آورد بی‌آنکه خود بخواهد انگشت روی بحران تآتر می‌گذارد. اثری‌که یکسر دستامد فن و تکثیر فنی است ـ همچون فیلم سینمایی ـ به‌گونه‌ای‌کامل با تآتر تفاوت دارد، هر پژوهش جدی در مورد رابطه‌ی سینما و تآتر نکته‌ی بالا را اثبات می‌کند. مدت‌هاست‌که کارشناسان به درستی حکم رودلف آرنهایم پی برده‌اندکه به سال ۱۹۳۲ نوشته بود: [در سینما] بهترین تاثیر هنگامی ایجاد می‌گردد که حداقل کوشش برای بازی‌کردن‌به‌کار برده شده باشد. . کارگردان‌ها در واپسین نمونه‌های تکامل‌سینما کوشیدند از هنرپیشه به عنوان یکی از اشیاء صحنه استفاده‌کنند و تاثیر حضور او را به موقعیت‌کلی صحنه محدود سازند.»[۱۱]* نکته‌ای دیگر با این نظریه پیوند یافته است. در حالیکه هنرپیشه‌ی تآتر خودرا باشخص متن‌نمایشنامه‌که ایفاگر نقش اوست یکی می‌کند هنرپیشه‌ی سینما جز درمواردی بسیارکمیاب چنین نمی‌کند. آفرینش هنرپیشه‌ی سینما

✩ برگردان فارسی‌کتاب آرنهایم با عنوان فیلم به‌عنوان هنر(توسط فریدون معزی مقدم) به سال ۱۳۵۵ در تهران منتشر شده است. بازگفت بالا ازصفحه‌ی ۱۱۹ این‌کتاب آمده است.

به هیچ‌رو دستامد اجـرای مداوم نقش نیست بل محصول اجراهای متفاوت است. جدا از بسیاری موارد تصادفی چـون حضور گروه فیلمبـرداری در استودیو، قدرت سایر هنرپیشه‌ها، دکور وغیره، ضـرورت‌های تجهیزاتـی ابتدایی‌تری نیز وجود دارند که کار هنرپیشه‌ی سینما را با پاره‌های بـی‌شمار تجزیه می‌کنند. به‌عنوان مثال می‌توان از نورپـردازی وجایگاه سرچشمه‌ی نور یاد کرد که چه‌بسا تهیه‌ی صحنه‌ای را که بر پرده باسرعت و یکدست می‌گذرد، ساعت‌ها به‌درازا می‌کشاند. حال از پرسش مهم‌تر تدوین فیلم نیز می‌گذریم. پس یك جهش هنرپیشه از پنجره به‌بیرون می‌تواند در استودیو بـه صورت جهش از یك داربست آغاز شود و ادامه‌ی صحنه- اگر ضروری باشد- هفته‌ها بعد زمانی که نماهای خارجی تهیه می‌شوند فیلمبـرداری گردد. و بـاز می‌توان مثال‌های دیگر نیز دراین مورد یافت. فرض کنیم که هنرپیشه‌ای باید از صدای ضربه‌ای که به در می‌خورد ترس شدیدی را نمـایـان کند. اگر کارگردان از واکنش هنرپیشه راضی نباشد می‌تواند از تمهید زیـر استفاده کند: زمانی که هنرپیشه در استودیوست، تیری در پشت سر او شلیك می‌کنند، بی‌آنکه پیشتر او را ازاین کار باخبر کرده باشند. آنگاه از واکنش ترسیده‌ی او فیلم می‌گیرند و در زمان تدوین فیلم از آن استفاده می‌کنند. این مثال‌ها نشان می‌دهند که هنر گستره‌ی «تشابه وظهور مورد زیبا» که زمانـی طولانی یگانه قلمروی وجود آن به‌حساب می‌آمد را پشت سر گذاشته است.

۱۰

احساس بیگانگی که هنرپیشه در برابر دوربین دارد- چنانکه پیراندللو توضیح داده- به‌شکلی از بیگانگی که در برابر تصویر خود در آیینه احساس می‌کنیم همانند است. اما در سینما این تصویر بازتاب شده قـابلیت تغییر مکان را نیز یافته است. به‌کجا تغییر مکان می‌دهد؟ به‌نزد تماشاگران.۱۲ هنرپیشه‌ی سینما این واقعیت را حتی لحظه‌ای نیز از یاد نمی‌برد، هنگامی که در برابر دوربین قرار

می‌گیرد خوب می‌داند که عاقبت در برابر انبوه تماشاگران یعنی مصرف کننده‌گانی که بازار [سینما] را می‌سازند قرار خواهد گرفت. این بازار که هنرپیشه نه تنها نیروی کار خود بل تمامی وجود، قلب و روحش را بدان عرضه می‌کند به‌راستی فراسوی اختیار و دسترس اوست. تماس او با بازار در جریان فیلمبرداری همانقدر کم است که تماس یك محصول با کارخانه‌ای که در آن ایجاد شده است. نکته‌ی اخیر به‌راستی در حکم پیش در آمدی است بر آن احساس خفقان و گونه‌ی جدیدی از دلهره که به گفته‌ی پیراندللو هنرپیشه در برابر دوربین بدان دچار می‌آید. فیلم به پژمرده‌گی تجلی از طریق ساختن یك «شخصیت» مصنوعی در خارج از محیط استودیو پاسخ می‌دهد. پرستش هنرپیشه‌های سینما که با پول دست اندرکاران صنعت سینما شکل می‌گیرد نه تنها تجلی یگانه‌ی شخص بل «افسون شخصیت» یا افسون پرهیاهوی یك کالا را پایدار می‌کند. تا زمانیکه سرمایه‌ی تهیه کننده‌گان فیلم نظم دهنده‌ی «رسم روز» است، همچون یك قاعده می‌توان گفت که رویکرد انقلابی به سینمای امروز شکلی وراهی جز ارائه‌ی انتقادی انقلابی از مفاهیم سنتی هنر نخواهد داشت. البته انکار نمی‌کنم که در موارد فیلم‌های امروزی می‌توانند نقدی انقلابی از شرایط اجتماعی وحتی از مناسبات مالکانه راارائه کنند اما این نکته به‌هیچ‌رو شکل مسلط در تولید سینماتوگرافیك اروپای غربی به‌حساب نمی‌آید.

فن سینما بی‌شباهت به فن ورزش نیست، چرا که در هردو تماشاگران تاحدودی کارشناس نیز محسوب می‌شوند. برای اثبات این حکم کافی است یك بار گروهی از فروشنده‌گان جوان روزنامه را دیده باشیم که بر ترك دوچرخه‌های خود سوارند و با حرارت درباره‌ی نتایج یك مسابقه‌ی دوچرخه سواری بحث می‌کنند. بیهوده نیست که ناشران روزنامه‌ها همواره مسابقاتی برای فروشنده‌گان ترتیب می‌دهند. این مسابقه‌ها برای شرکت کننده‌گان خود هیجان بسیاری همراه دارند. چرا که برنده‌ی مسابقه اقبال زیادی خواهد داشت تا از فروشنده‌گی روزنامه به مقام ورزشکاری حرفه‌ای ارتقاء یابد. درست به‌همین شکل در فیلم‌های خبری می‌توان یك عابر معمولی کوچه و خیابان را بر پرده‌ی سینما مشاهده کرد.

بدین سان هرکس می‌تواند خود را بخشی از یك اثرهنری به شمارآورد. چنانکه در فیلم ورتف سه ترانه برای لنین و فیلم ایونس بودیناژ چنین شده است.* امروز همه‌کس خواهان شرکت در فیلمی هستند. برای درك بهتر، دقت به‌شرایط تاریخی ادبیات معاصرکارآست.

درجریان سده‌های طولانی رقمی اندك ازنویسندگان باهزاران هزارخواننده روبرو بودند. درپایان سده‌ی پیش این‌حالت دگرگون شد. بارشدو گسترش مطبوعات‌که نشریات‌نوین سیاسی، دینی، علمی، حرفه‌ای ومحلی‌رادردسترس خوانندگان قرارمی‌دادند رقم روزافزونی از این خوانندگان تبدیل به نویسنده شدند، آنان معمولاً به‌صورت نامنظم، به‌گونه‌ای تصادفی و بنا به شرایط‌کار خود راآغاز می‌کردند. در ابتدا روزنامه‌ها ستونی به عنوان «نامه به سردبیر» گشودند، امروز وضع چنان است‌که دیگر دشوارمی‌توان یك اروپایی شاغل را یافت‌که برای چاپ نظریات خود، توضیحی‌درباره‌ی شغل‌خود، شکایت، گزارش مستند وغیره جایی را پیدا نکند. بدین‌سان‌تمایز میان نویسنده و خواننده به‌تدریج معنای خود را از دست می‌دهد. این تمایز صرفاً در سویه‌ی حرفه‌ای خود حفظ شده و درهرمورد نیزشکلی‌ویژه به خود گرفته است. راست است‌که هرلحظه امکان داردکه خواننده‌ای به نویسنده تبدیل شود. با تخصصی شدن روزافزون روندکار، هرفرد تبدیل به متخصصی‌ـ‌خوب یابدـ درحرفه‌ی خویش می‌شود وحتی‌درپست‌ترین‌مدارج

* اشاره به دو فیلم است یکی ساخته ژیگا ورتف به‌نام سه ترانه برای لنین (۱۹۳۴) که اساس‌آن سه‌ترانه‌ی روستایی در باره‌ی لنین است و درآن هنرپیشه های‌غیرحرفه‌ای شرکت دارند ویکی از زیباترین آثار سینمای شوروی محسوب می‌شود. دیگری فیلم یوریس ایونس فیلمساز هلندی است‌که پاره‌ای از مهمترین آثار سینمای مستندکاراوست، این فیلم‌بودیناژ نام داردکه به‌سال ۱۹۳۴ به صورت مخفی دربلژیك تهیه شده وداستان یك اعتصاب‌کارگری را در یك معدن باز می‌گوید. صحنه‌های متعددی از این فیلم یکسر حقیقی و در حکم ثبت واقعیت هستند و از اینرو می‌توان بودیناژ را از نمونه‌های درخشان «سینماـ حقیقت» به‌شمار آورد.

شغلی نیز به‌دلیل تخصص‌خویش اقتداری ویژه به‌دست‌می‌آورد. درشوروی که کارحق سخن یافته بیان ادبی نیزپوستهٔ تخصصی خود را می‌اندازد(مگر در مواردی کاملاً خاص) وبدل به‌امری همگانی می‌شود.[۱۳]

همهٔ این‌موارد به‌سادگی می‌توان درمورد سینما نیز به‌کار گرفت. آن دگرگونی که‌درمورد ادبیات چندین‌سده به‌درازا کشید‌درمورد‌سینما تنها در یك دهه انجام گرفت. در کنش سینمایی، به‌ویژه درشوروی، این دگرگونی به راستی تبدیل به‌یك واقعیت شده است. برخی ازهنرپیشگان که در فیلم‌های شوروی می‌بینیم، به‌مفهومی که مادرك می‌کنیم هنرپیشه نیستند، بل‌مردم«عادی» هستندکه خودشان را به‌ویژه در روند کارشان تصویر می‌کنند. در اروپای غربی استثمار سرمایه‌دارانه درصنعت سینما امکان برآوردن این نیاز انسان نوین راکه تصویر خویش را تکثیر کند ازمیان می‌برد. در این شرایط تهیه‌کنندگان فیلم می‌کوشند تاتوجه توده‌ها را به‌نمایش‌های پندارگونه و خیال‌پردازی‌های مشکوك جلب کنند.

۱۱

تهیهٔ‌یك فیلم، خاصه فیلمی‌گویا، ارائه‌گر نمایشی است که پیشترحتی قابل تصور نیز نبود. ساختن فیلم مجموعه‌ای از فعالیت‌ها را در برمی‌گیرد، نمی‌توان به‌تماشاگر چشم‌اندازی را ارائه‌کرد مگر اینکه ازصحنهٔ واقعی جنبه‌های فرعی وحاشیه‌ای را جدا ساخت. جنبه‌هایی چون‌تجهیزات‌دوربین، ابزار نورپردازی، گروه‌کارگردان و غیره (و این چشم‌انداززمانی برای تماشاگر دست‌آمدنی است که‌چشم او در خطی موازی عدسی قرارگیرد.) این شرایط بیش از هرعلت دیگری تمامی شباهت‌های میان‌صحنهٔ فیلم‌برداری در استودیو وصحنهٔ تآتر را سطحی وبی‌اهمیت جلوه‌گرمی‌کند.

درتآتر به سهولت مـی‌توان بامکان (که در ایجاد پندار تماشاگر بـه‌کـار می‌رود) آشناشد. اما در فیلم چنین مکانی وجود ندارد . ماهیت آفریننده‌ی پندار آن تنها درپله‌ی بعدی یعنی درزمان تدوین ایجاد می‌شود. بـه عبارت دیگر در استودیو ابزارمکانیکی چنان عمیق درواقعیت نفوذ کرده‌اند که برای بخشیدن سویه‌ی ناب به‌واقعیت وبرای زدودن آن از ایـن وجـود خارجی شگفت‌آور باید به روندی ویژه واردشد: تنوع زوایای دید و تدوین نماها، تنظیم آن‌ها به دنبال یکدیگر. در سینماتوگراف اوج استـادی ایجاد سویه‌ی عاری از ابزاروواقعیت است. تصویرواقعیت بی میانجی به‌سان گلبی درفن آوری نمایان می‌شود.

منش سینماتوگراف که دیدیم چنین آشکار با منش تآتر تفاوت دارد، درقیاس با نقاشی حتی بهتر هم درك می‌شود. اینجا پرسش اصلی این است که تاچه می‌توان فیلمبردار را با نقاش مقایسه کرد. برای پاسخ به ایـن پرسش باید قیاسی دیگر قیاس میان جادوگری و عمل جراحی را مطـرح کنیم. جراح درست نقطه‌ی مقابل جادوگراست، جادوگر تنها با گذاشتن دست روی بدن بیمار اورا شفا می‌دهد، اما جراح با ایجاد تغییراتی در [سازوکـار] بدن بیمار به‌این هدف دست می‌یابد. جادوگر فاصله‌ی طبیعی میان بیماروخویشتن را حفظ می‌کند، حتی آنجا هم که فاصله را با تماس دست خود اندکی تقلیل می‌دهد به‌سرعت به‌یاری اقتدار خود باعث افزایش شدید آن می‌شود. جراح درست برعکس جادوگر رفتارمی‌کند، اوفاصله‌ی میان بیمار و خود را از راه نفوذ دربدن بیمار به شدت تقلیل می‌دهـد و سپس بـا کنش دست‌هایش درون اندام شکافته‌ی بیمارآن را اندکی افزایش مـی‌بخشد. در یك کلام، برخلاف جادوگر ـ که درهنگام شفا بخشیدن نفوذ ناپـذیر به نظر می‌آیدـ جراح حتی درلحظه‌های تعیین‌کننده‌ی عمل نیزبا بیمار به صـورت برابر، چونان انسانی با انسان دیگر برخورد می‌کند.

جادوگر وجراح را می‌توان با نقاش وفیلمبردار قیاس کرد. نقاش درکارخویش فاصله‌ای طبیعی با واقعیت را همواره حفظ می‌کند، اما فیلمبردار این فاصله

را کاهش می‌دهد و به‌درون واقعیت می‌جهد.[۱۴] میان تصاویری که آنها ایجاد می‌کنند نیز تمایزی بزرگ وجود دارد. تصویر دستامد نقاشی، یک تمامیت است و تصویر سینمایی مجموعه‌ای از تکه‌های فراوان است که بنا به قانونی نوین گردهم آمده‌اند. برای انسان معاصر بیان واقعیت از راه فیلم به گونه‌ای قیاس ناپذیر از بیان آن در نقاشی مهمتر است، چرا که از راه رخنه‌ی ژرف به دل واقعیت ــ به‌یاری ابزارمکانیکی ــ او به‌سویه‌ای ازواقعیت دست می‌یابد که ازهر گونه ابزار پاك است ودرست این همان چیزی است که می‌توان از یك اثرهنری انتظار داشت.

۱۲

تکثیر مکانیکی هنر واکنش توده‌ها را نسبت به‌هنر دگرگون کرده‌است. واکنش ارتجاعی نسبت به‌یك اثر نقاشی پیکاسو به‌واکنش مترقی نسبت به یك فیلم چاپلین تبدیل شده است. واکنش مترقی از درهم شدن مستقیم و تنگا تنگ لذت بینایی ــ احساسی با راستای تخصص شکل گرفته است. چنین ترکیبی منش اجتماعی مهمی‌دارد. هرچه منش اجتماعی یك شکل هنری کاهش یابد تمایز میان روح نقد ولذت همگان قاطع‌تر می‌شود. همه‌ی مواردسنتی بی‌نقد مایه‌لذت می‌شوند و آنچه که به‌راستی تازه است بانفرت مورد نقدقرار می گیرد. درمورد سینما، واکنش انتقادی و پذیرای همگان به گونه‌ای همزمان ایجاد می‌شوند. دلیل تعیین‌کننده‌ی این نکته را باید آنجا یافت که واکنش‌های فردی ازپیش به‌وسیله‌ی واکنش توده‌ی مخاطبین هنر تعیین شده‌اند و این‌نکته درهیچ هنری به‌اندازه‌ی هنرسینما محسوس نیست. از لحظه‌ای که این واکنش‌ها بیان می‌شوند، بر یکدیگر نظارت می‌یابند. اینجا باز قیاس با نقاشی کارآیی دارد. یك پرده‌ی نقاشی همواره دارای این امکان هست که توسط یك یا چندنفر دیده شود. ازسده‌ی نوزدهم تماشا گران بسیاری دریك زمان درمورد یك اثر نقاشی می‌اندیشند واین از نشانه‌های آغازین پیدایش

بحران نقاشی است، بحرانی که به هیچ‌رو زاده‌ی پیدایش عکاسی نیست بل ریشه در روش نسبتاً مستقل قرار گرفتن اثر هنری در برابر توده‌ی تماشاگران دارد.

با گوهر نقاشی خوانا نیست که موضوعی را برای تجربه‌ی همزمان گروهی ارائه کند، و از این جهت نقاشی با معماری که همواره چنین می‌کند تفاوت دارد (و همچنین با شعر حماسی که در گذشته‌های دور چنین می‌کرد و با سینما که امروز موضوع تجربه‌ی همگانی است نیز، تفاوت دارد.) البته این نکته نباید درخود به نتایجی درمورد نقش اجتماعی نقاشی منجر گردد. اما باید گفت که هرگاه نقاشی درشرایطی ویژه و برخلاف ماهیت خود به شیوه‌ای مستقیم با توده‌ها روبرو شده مورد تهدیدی جدی قرار گرفته است. در کلیساها و صومعه‌های سده‌های میانه و به‌ویژه در دربارهای سلطنتی تا سده‌ی هجدهم، برداشت و پذیرشی جمعی ازنقاشی به‌گونه‌ای همزمان وجود نداشت، [نقد] استوار به اندیشه‌ای بود که خود در بند سلسله‌مراتب و درجه‌بندی قرار داشت. تغییری که ایجاد شد بیان منازعه‌ای ویژه بود که در آن نقاشی با توان ــ تکثیر مکانیکی پرده‌های نقاشی روبرو شد. هرچند پیشتر نقاشی به مثابه‌ی موضوع تماشای همگانی به نمایشگاه‌ها و نگارخانه‌های کوچك راه یافته بود اما راهی برای توده‌ی تماشاگران وجود نداشت که دراین مسیر نظر واحدی ارائه کنند.[۱۵] به این دلیل همان توده‌ای که نسبت به یك فیلم شگفت‌آور واکنشی مترقی نشان مـی‌دهند دربرابر سوررآلیسم واکنشی ارتجاعی از خود بروز می‌دهند.

۱۳

منش اصلی فیلم تنها درروشی نهفته نیست که انسان درآن خود را دربرابر ابزار فنی قرار می‌دهد، بل این‌منش را باید همچنین در روشی یافت که

انسان به‌یاری این دستگاه محیط زیست خود را معرفی می‌کند. دقت به روانشناسی درمانی به‌ما نشان می‌دهد که ابزار می‌توانند نقش سنجش‌گر بیابند، امادقت به‌روانکاوی سویه‌ی دیگری از پرسش را نمایان می‌کند. در واقع سینما حوزه‌ی احساس مارا باروش‌هایی غنا می‌بخشدکه ویژه‌ی نظریه‌ی فروید هستند، پنجاه سال پیش یك اشتباه کوچك در گفتار بیش و کم بی‌اهمیت انگاشته می‌شد. تنها درموارد بسیار معدودی فرض می‌شدکه اشتباه در کلام یك جنبه‌ی ژرف وپنهانی اندیشه‌ی گوینده را به سطح آورده و بیان کرده‌است. پس از انتشار آسیب شناسی روان زندگی روزانه* همه چیز تغییر کرد. این کتاب چیزهایی راکه پیشتردرچشمه‌ی ادراك همچون مواردی بی‌اهمیت شناور بودند ازهم جداکرد و مورد تجزیه و تحلیل قرار داد. برای ادراك بینایی (واکنون شنوایی نیز بدان افزوده‌شده) سینما ژرفا ودرك احساسی مشابه رابههمراه خودآورده است. روی دیگر سکه این است که‌آن دسته ازموارد رفتاری که دریك فیلم نمایش داده می‌شوند، می‌توانند بادقت بیشتری و اززوایای متنوع‌تری نسبت به نقاشی و یا تآتر، تجزیه و تحلیل گردند. رفتار سینمایی درقیاس بانقاشی توان تجزیه وتحلیل بیشتری رادارد و این قابلیت را به شکرانه‌ی بیان دقیق‌تری از هروضعیت به دست‌آورده است. درقیاس با تآترونمایش برصحنه نیزرفتار سینمایی به‌گونه‌ای‌ساده‌تر قابل تجزیه و تحلیل است چراکه آسان‌تر عناصر ساختاری را از یکدیگر جدا می‌کند. این وضعیت‌اهمیت اساسی خودرا مدیون گرایش خود به‌سوی ترفیع نفوذمتقابل هنرو علم است. به‌راستی‌درمورد ارزش یك‌رفتارسینمایی که زاده‌ی وضعیتی معین است ـ همچون نیروی عضلانی بدن ـ دشوارمی‌توان نظر دادکه درحد هنر است یاعلم. به‌شکرانه‌ی سینما ـ و این یکی ازکارکردهای انقلابی این‌هنراست ـ اکنون می‌توانیم‌میان کارکردهای هنری‌عکاسی وکارکردهای علمی آن (که‌پیشتر یکسر از هم جدا می‌نمودند) یك‌وحدت

* این کتاب زیگموند فروید برای نخستین بار به سال ۱۹۰۱ منتشر شده است.

اساسی بیابیم.[16]

با ارائه‌ی تصویر درشت از آنچه که پیرامون ماست، با متمرکز کردن عدسی بر جزییات نادیده و پنهان یك شیئی معمولی، با کاوش در اماکن همگانی که به راهنمایی یك دوربین انجام می‌شود، فیلم از یك سو درك ما از ضرورت‌هایی که بر زندگی ما حاکمند را گسترش می‌دهد و از سوی دیگر ما را از حوزه‌ی گسترده و باورنکردنی کنش باخبر می‌سازد. میخانه‌ها، خیابان‌های کلان شهر، دفترکار و اتاق‌ها، ایستگاه‌های قطار و کارخانه‌های ما گویی چونان سلول‌های زندان نمایان می‌شوند که با قرار گرفتن در آنها حتی امید به رهایی را نیز از دست می‌دهیم. ناگهان سینما سر می‌رسد و این جهان زندان مانند و محدود را در انفجاری که یك دهم ثانیه بیشتر به طول نمی‌انجامد از هم می‌پاشد و بر فراز ویرانه‌های آن ما بی‌شتاب، اما دل به دریا زده، سفر خود را آغاز می‌کنیم. در تصویر درشت مکان گسترش می‌یابد، با حرکت آهسته حرکت طولانی می‌شود. آ گراندیسمان یك نما فقط به سادگی آنچه را که «بدون آن» محو و مبهم می‌ماند را آشکار نمی‌کند بل پیکره‌ی ساختاری یکسر نوینی از موضوع را آشکار می‌نماید. بدین‌سان حرکت آهسته نه تنها کیفیت آشنای حرکت را بیان می‌کند بل در آن چیزی را آشکار می‌کند که پیشتر یکسر نشناخته بود: «تنها حرکتی کند شده نیست بل تاثیر یك حرکت نرم، مواج و فراسوی طبیعی را داراست.»*

در نتیجه آشکارا طبیعت در برابر دوربین با طبیعت در مقابل چشم غیر مسلح تفاوت دارد. زیرا دوربین در برابر مکانی که آگاهانه گسترش می‌یابد، مکانی را قرار می‌دهد که گسترش آن ناخودآگاه است. حتی اگر دانشی همگانه در

*Arnheim: op. Cit,P.138
در برگردان فارسی فیلم به‌عنوان یك هنر این جمله نیامده است. اما در صفحات ۱۰۲ـ۱۰۳ بحث آرنهایم درباره‌ی حرکت آهسته را می‌توان یافت (مشخصات کتاب پیشتر آمده است.)

موردشیوه‌ی راه رفتن افراد داشته‌باشیم، بازچیزی درباره‌ی ثانیه‌ای کوچك از راه رفتن یك فرد نخواهیم دانست. کنش گرفتن یك فندك یا یك قاشق کنشی آشناست اما ما چیزی درباره‌ی آنچه که میان دست وفلز می گذرد نمی‌دانیم. اینجا دوربین ازطریق توان بالا وپایین رفتن، قطع وجداساختن، گسترش‌وشتاب یافتن، باز وبسته‌شدن زاویه‌اش دخالت می کند. برای نخستین‌بار دوربین قدرت دیدناآگاه مارا به‌ما می‌شناساند، همانطورکه روانکاوی انگیزه‌های ناخودآگاه ما را به ما می‌شناساند.

۱۴

یکی از مهمترین وظایف هنر همواره آفریدن نیازهایی است که زمان برآوردن آنها نرسیده است.[۱۷] تاریخ هرشکل‌هنری دوره‌های بحرانی‌خاصی را نشان می‌دهد که درآنها شکل ویژه‌ای از هنر همواره آرزوی دست‌یابی به چیزهایی را داشت که در همان زمان یافتنی نبودند. این موارد تنها زمانی به گونه‌ی کامل به دست می‌آمدند که تغییری در استانده‌های فنی حاصل می‌شد یا به‌عبارت دیگر هنری نوین پدید می‌آمد. اشکال شگفت‌آور و ناهنجار هنرکه به‌ویژه در دوره‌های مشهور به دوران زوال پدیدمی‌آیند، درواقع هسته‌های نهانی و از نظر تاریخی غنی هنر می‌باشند. در سال‌های اخیر این بربریت دردادائیسم بسیار دیده شد. تنها امروز می‌توان انگیزه‌ی آن را به روشنی شناخت. دادائیسم می‌خواست از راه ابزار تصویری - و ادبی - به نتایجی‌دست یابدکه امروز به سادگی در سینما یافت می‌شوند.

هرگونه آفرینش که به‌گونه‌ای بنیانی تازه و راهگشا باشد از اهدافی‌که از پیش برای‌خود تعیین‌کرده فراتر می‌رود. دادائیسم نیز چنین‌کرد، ارزش بازار راکه چنین خصلت نمای سینماست به سودای جاه‌طلبی بیشتر از

دست فرو گذاشت ، هر چند خود از این هدف که شرح دادم البته ناآگاه بود. دادائیست‌ها ارزش و اهمیتی اندك برای ارزش مبادله‌ی (بهای فروش) آثـار خود قائل بودند و حتی آنها را به مثابه‌ی موضوع اندیشه بی‌فایده اعلام‌می‌کردند. راه دستیابی به‌این حداز سترون‌بودن، حقیر کردن شیوه‌دار آثاری بود کـه خود می‌آفریدنـد . آنها اشعار خود را «سالاد واژه‌هـا» می‌خواندند ، اشعاری‌که زشتی‌ها و هرچیز سترونی راکـه بتوان در زبان تصورکرد همراه خود داشتند . همین نکته در مورد آثـار نقاشی آنان نیز صادق است. در این آثار دکمه‌ها و بلیط‌ها را روی بوم نصب می‌کردند . آنچه‌که بدنبالش بودند و بدان نیز رسیدند ویرانگری بی رحمانه‌ی تجلی آثارشان بود که می‌کوشیدند داغ تکثیر را بااستفاده از ابزاری‌تولیدی به‌آنها بزنند. دربرابر یك اثرنقاشی‌آرپ* یاشعری از آگوست سترام** تفکر و ارزش‌گذاری بی‌حاصل‌است، دوکاری‌که دربرابرپرده‌های‌درن*** یااشعارریلکه****می‌توانیم وبایدکه‌انجام‌دهیم. درروزگار زوال جامعه‌ی

* ژان (هانس) آرپ (۱۸۸۷ـ۱۹۶۶): نقاش، مجسمه ساز و شاعر فرانسوی. او درآغاز از پایه‌گـذاران نهضت دادا بود و در سوییس زندگی می‌کرد، سپس به فرانسه بازگشت و به سوررآلیست‌ها پیوست.

** اگوست سترام (۱۸۷۴ـ۱۹۱۵) : شاعرونمایشنامه‌نویس‌آلمانی. ازپایه‌ـ گذاران‌اکسپرسیونیسم به‌مثابه‌ی مکتبی ادبی.

*** آندره‌درن Derain (۱۸۸۰ـ۱۹۵۴)، نقاش فـرانسوی. او تحت تاثیر ولامینک، ماتیس و به ویژه سزان قرار داشت . آثار او «فیگوراتیو» هستند و خاصه پرده‌هـای درختان زیتون او مشهورند ، (که آثاری عارفـانه و رمز - آمیزند) .

**** راینرماریاریلکه(۱۸۷۵ـ۱۹۲۶): شاعر و داستان نویس آلمانی - سراینده‌ی قصاید «دینو» و غزل‌های «ارفه» . اشعاری عرفانی و اندوهبار محصول «بینایی درونی شاعـر» . ریلکه به نظر بسیاری بزرگترین شاعر تغزلی‌آلمان است.

طبقه‌ی متوسط، تفکر و تامل همچون راه ادراك رفتار غیراجتماعی به‌کار می‌آید. هدف فعالیت دادائیست‌ها ایجاد سرگیجه‌ای شدید از راه تبدیل اثر هنری به یك رسوایی بود.[18] آنان همواره یك نیاز را برتر از دیگر موارد دانسته‌اند: خشمگین کردن تماشاگر.

بدین‌سان کار هنری وسوسه‌گر و پرهیاهوی دادائیست‌ها تبدیل به‌ابزار پرتاب شد. این آثار همچون گلوله‌ای به تماشاگر اصابت می‌کردند، چون بلایی برسر او نازل می‌شدند و از این راه منش ملموسی به دست می‌آوردند. اما به راستی کار اصلی آنها رشددادن نیاز به‌سینما بود که عنصر گیج کننده‌ی آن نیز پیش از هرچیز منش ملموس آن است، استوار بر تغییر مکان است و به آنچه که گاه به‌گاه بر تماشاگر هجوم می‌آورد تاکید دارد. بد نیست که پرده‌ی سینما را با بوم نقاشی مقایسه کنیم. نقاشی تماشاگر را به تفکر می‌خواند، در برابر آن تماشاگر خود را به دست تداعی اندیشمندانه می‌سپارد، اما در برابر فیلم نمی‌تواند چنین کند. تا چشم او بخواهد ابزار انتقال معنای یك نما شود آن نما می‌گذرد. نمی‌توان آن را متوقف کرد. دوهامل* که از سینما متنفر است (هرچند او هیچ چیز از منش ویژه‌ی سینما نمی‌شناسد، اما چیزی از ساختار آن درك می‌کند) این وضعیت را چنین بیان کرده‌است: «من دیگر نمی‌توانم به‌آنچه می‌خواهم بیندیشم. اندیشه‌ی من با تصاویر گذرا و متحرك جایگزین می‌شود.» ** راست است که روند تداعی معانی و اندیشه‌ی تماشاگر به راستی به دلیل این تغییرات مداوم و ناگهانی گسسته می‌شود، اما درست همین تغییرات تاثیر ضرب‌گونه‌ی سینما را موجب

* ژرژ دوهامل (۱۸۸۴–۱۹۶۶)، داستان‌نویس فرانسوی. در زمان حیاتش شهرت یافته بود وامروز تقریباً فراموش شده‌است. او از سرسخت‌ترین‌مخالفین سینما به‌شمار می‌رود.

** George Duhamel : *Scenes de la Vie Future*. Paris, 1930, P.51 .

می‌شوند، ضربه‌ی سینما همچون هرشکل دیگر ضربه باید باحضور راستین ذهن تحمل شود.[19] سینما از راه ساختار فنی خود آن ضربه‌ی جسمانی را می‌زند که دادائیسم می‌کوشید تا تاثیر آن را از راه ضربه‌ی اخلاقی به دست آورد.[20]

۱۵

توده‌ها آن خاستگاه اصلی هستند که امروز تمامی اشکال سنتی برخورد با اثر هنری از آن پدید می‌آیند. کمیت اینجا بدل به کیفیت می‌شود. رقم روزافزون توده‌های رو در رو بااثر هنری، تغییری مهم درشیوه‌ی برخورد آنان ایجادکرده است. این حقیقت که شیوه‌ی نوین برخورد بدنام شده، نباید در ذهن ما ابهام ایجادکند. اما هستندکسانی‌که حملات شدیدی را درست علیه این جنبه‌ی صوری ادامه می‌دهند. میان اینان دوهامل نظریات خود را تندتر از دیگران بیان کرده است. آنچه بیش از همه مورد حمله‌ی اوست شکل حضور توده‌ها در سینماست. دوهامل سینما را چنین تعریف می‌کند: «سرگرمی بندگان، مایه‌ی‌تفریح افرادبی‌فرهنگ، بدبخت وخسته‌ای که دستخوش دل نگرانی‌های خود هستند... نمایشی‌که به تمرکز اندیشه و هوشی خاص نیازمند نیست... نوری به دل تماشاگر نمی‌تاباند وامیدی جز این آرزوی احمقانه در او ایجاد نمی‌کندکه روزی «ستاره‌ای» در لس‌آنجلس شود.»* در ژرفای این سخنان به روشنی می‌توان همان زمزمه‌ی کهنه را بازیافت‌که توده‌ها ذهنی غیرمتمرکز دارند، حال آنکه هنرخواهان تمرکز اندیشه از سوی مخاطبین خویش است. پرسش اصلی اینجاست‌که آیا این نظر پیش پا افتاده و مبتذل به‌کار تحلیل سینما می‌آید یا نه. پرسش

* Duhamel: *Op. cit*, P.58.

دقت بیشتری را خواهان است. اندیشه‌ی غیر متمرکز و تمرکز فکر دو قطب متضاد هستند که می‌توان آنها را چنین بیان کرد: کسی که در برابر یك اثر هنری تمرکز فکری می‌یابد به راستی مجذوب اثر می‌شود. او چنان در این اثر هنری غرق می‌شود که بنا به افسانه‌ها نقاش چینی با مشاهده‌ی پرده‌ی نقاشی پایان یافته‌ی خویش در آن غرق می‌شد. در مقابل، توده‌هایی که اندیشه‌ای غیر متمرکز دارند به سادگی می‌توانند اثر هنری را در خود جذب کنند. این نکته را می‌توان با دقت به معماری درك کرد. معماری همواره شکل آغازین یك اثر هنری را عرضه می‌کند که پذیرش آن از جانب گروه‌ها و البته در وضعیتی از نظر فکری غیرمتمرکز انجام می‌شود. قوانین پذیرش آن همواره آموزنده است.

خانه از دوران آغازین [زندگی بشر] همواره همراه انسان بود. اشکال هنری بسیاری سر برآوردند و از میان رفتند. تراژدی با یونانیان آغاز و با آنان خاموش شد و پس از سده‌های بسیار تنها «قواعد» آن باز زنده شد. شعر حماسی که سرچشمه‌ی خود را در جوانی ملت‌ها می‌یافت، در پایان رنسانس دورانش سپری شد و از آن پس دیگر چیزی تضمین بقای آن‌را نمی‌کند. اما نیاز آدمی به داشتن سرپناه همچنان باقی است. معماری هرگز بی‌استفاده نماند. تاریخ آن از هر هنر دیگری کهن‌تر است و تلاش آن برای باقی‌ماندن به‌مثابه‌ی نیرویی زنده، به‌هررو برای فهم مناسبت توده‌ها با هنر مهم است. خانه‌ها به دو شکل مورد استفاده‌اند: یا از آنها برای سکونت استفاده می‌کنیم و یا به آنها [همچون موضوعی هنری] می‌نگریم. به عبارت دیگر در تماس و در تصویر موجودند. این استفاده‌ها هرگز نمی‌توانند از راه دقت به تمرکز فکری یك جهانگرد در برابر یك ساختمان تاریخی و مشهور درك شوند. نظم لامسه به راستی هیچ رابطه‌ای با آنچه که تمرکز فکر در گستره‌ی بینایی خوانده می‌شود ندارد. استفاده‌ی استوار به لمس نه چندان از راه دقت و تمرکز بل از راه عادت به دست می‌آید. درمورد معماری عادت به‌میزان وسیعی حتی پذیرش استوار به بینایی را نیز تعیین می‌کند. این استفاده نیز کمتر از راه دقت مجذوب کننده حاصل می‌شود و بیشتر

نتیجه‌ی آن چیزی است که «رسم روز [مد روز]» می‌نامیم. این شیوه‌ی استفاده در شرایطی دارای اهمیت تعیین‌کننده می‌شود. زیرا وظایفی که در برابر دستگاه ادراک انسان در نقاط عطف تاریخ قرار می‌گیرند تنها از راه ابزار بینایی یعنی از راه تمرکز فکری به انجام نمی‌رسند. آنها به‌گونه‌ی عمده توسط عادات در پرتو استفاده‌ی استوار به احساس لامسه اجرا می‌شوند.

انسانی که تمرکز اندیشه ندارد نیز می‌تواند عادت‌هایی داشته باشد. بیش از این، او توانایی انجام برخی وظایف در وضعیت عدم تمرکز فکری را دارد و همین نکته ثابت می‌کند به راستی پیشبرد و انجام آن وظایف به عادت مربوط می‌شود. تمرکزی که به وسیله‌ی هنر ایجاد می‌شود موجد یک نظارت نهانی است که وظایف نوین در آن به وسیله‌ی ادراک حسی انجام می‌شوند. افزون بر این، از آنجا که افراد می‌کوشند تا از این وظایف دوری کنند، هنر آنجا که قادر به بسیج توده‌ها می‌شود، درواقع از عهده‌ی دشوار‌ترین و مهم‌ترین وظایف خود برآمده است. امروز سینما این کار را انجام می‌دهد. پذیرش در حد عدم تمرکز فکری که به‌گونه‌ای مشهود در تمامی زمینه‌های هنر به‌چشم می‌خورد و نشانه‌ای از تغییرات ژرف ادراک حسی است در سینما ابزار راستین حیات خود را می‌یابد. سینما بامنش ضربه‌زننده‌ی خود تا حدودی با این شیوه‌ی پذیرش سر و کار دارد. سینما ارزش آیینی را واپس می‌راند، نه تنها از راه قراردادن تماشاگر در موضع یک ناقد، بل همچنین با این حقیقت که درفیلم‌ها این موضع توجه‌برانگیز نیست. تماشاگر هرچند فاقد تمرکز اندیشه باشد تجربه‌گر نیز هست.

پسگفتار

پرولتریزه شدن روز افزون انسان نوین و شکل‌گیری رشد یابنده‌ی توده‌ها دو سویه از فراشدی واحد هستند. فاشیسم می‌کوشد تا توده‌های پرولتری

تازه‌آفریده شده را سازمان دهد بدون اینکه به ساختار [مناسبات] مالکیت که توده‌ها می‌کوشندآن را ازمیان ببرند دست بزند. فاشیسم راه حل را نه در اعطای حق به توده‌ها بل در اعطای اقبال بیان حضور خـودشان، یافته است.[۲۱] توده‌ها دارای حق تغییردادن مناسبات مالکانه‌اند. فاشیسم با تلاش برای حفظ مناسبات مالکانه نمی‌تواند ایـن‌حق توده‌هـا شکل‌ظهور ببخشد. نتیجه‌ی منطقی‌فاشیسم ارائه‌ی زیبایی شناسی به‌زندگی سیاسی‌است. تجاوز به‌حقوق‌توده‌ها که فاشیسم با پیشوای‌خودآن را ادامه می‌دهد، نقطه‌ی مقابل خود را در تجاوز به نظامی می‌یابدکه تـولیدکننده‌ی اجباری ارزش‌های آیینی است.

تمامی تلاش‌هایی‌که درجهت حضورزیبایی‌شناسی درسیاست انجام گرفته‌اند در یك مورد به اوج خود می‌رسند: جنگ. تنها جنگ مـی‌تواند هدفی مهم برای جنبش‌های توده‌ای ایجادکند، درحـالیکه نظام سنتی مناسبات مالکانه حفظ گردد. این،قاعده‌ی سیاسی این شرایط است.قاعده‌ی فن‌آورانه را شاید بتوان چنین بیان‌کرد: تنها جنگ می‌تواند تمامی سرچشمه‌های موجود فنی را بسیج‌کند و درهمین حال نظام [مناسبات] مالکانه را پابرجا نگه دارد. لزومی به‌بیان‌این‌نکته‌نیست‌که ستایش‌اغراق‌آمیز فاشیسم ازجنگ،این دلایل ومبانی را به‌کار نمی‌گیرد. با این همه مارینتی* در بیانیه‌ی خود به مناسبت جنگ استعماری در اتیوپی [حبشه] می‌نویسد: «بیست و هفت سال تمام، ما فوتوریست‌ها علیه داغی‌که به‌جنگ می‌زنند وآن را مـوردی نازیبا معرفی می‌کنند مبارزه‌کردیم... ما همواره اعلام‌کردیم‌که جنگ زیباست چـراکه سلطه‌ی انسان بر ماشین‌های مهارشده را گسترش می‌دهد. ماسك‌های ضدگاز، بلندگوها، شعله‌افکن‌های دوربرد و تانك‌های‌کوچك را به‌یادآورید. جنگ زیباست چراکه رویای فلزی‌کردن بدن‌آدمی را آغازکرده است. زیباست

* فیلیپو مارینتی (۱۸۷۶-۱۹۴۴): شاعر ایتالیایی. او در آغاز کارخودبیشتر آثارهنرمندان جنبش فوتوریست را به چاپ رساند. با موسولینی‌دوستی نزدیك داشت و ازگردانندگان اصلی سیاست هنری‌فاشیست‌ها شد.

چرا که چمن‌زارهای پرگل را با ارکیده‌های آتشگون مسلسل‌ها زینت می‌دهد، زیباست چرا که تفنگ‌ها، توپ‌ها، مسلسل‌ها و بوی تعفن اجساد را در یك سمفونی ترکیب می‌کند. زیباست چرا که معماری نوین می‌آفریند، تانك‌های تازه، هواپیمای جدید با ابعاد هندسی نوین ایجاد می‌کند و حرکات مارپیچی دودی را که از دهکده‌های مشتعل برمی‌خیزد را و بسیاری چیزهای دیگر را... شاعران و هنرمندان فوتوریست! این اصول را همچون زیبایی‌شناسی جنگ از یاد نبرید... بدانید که مبارزه برای دستیابی به ادبیاتی نو و هنر گرافیکی نوین از این اصول جان می‌گیرد.»

این مانیفست دستکم از مزیت سادگی برخوردارست. قاعده‌بندی آن درحد پذیرش یك دیالکتیسین نیزهست. چرا که به‌نظر او نیز زیبایی شناسی جنگ در دوران معاصر را می‌توان چنین بیان کرد: اگر در استفاده‌ی طبیعی از نیروهای تولیدی، نظام [مناسبات] مالکیت ایجاد مانع کند، افزایش سریع اختراع‌های فنی و سرچشمه‌های انرژی، استفاده‌ی غیرطبیعی از آنها یعنی جنگ را ایجاد خواهد کرد. جنبه‌ی ویرانگر جنگ شاهدی است بردرستی این حکم که جامعه هنوز چندان رشد نیافته که فن‌آوری را همچون بخشی وابسته به‌خویش به‌پیش‌برد، و یا فن‌آوری چندان رشد نیافته تا با عناصر نیروهای جامعه خوانا شود. تصور آینده‌ی هراس‌آور جنگ‌های امپریالیستی، تمایز میان ابزار تولید فراوان و استفاده‌ی نابسنده از آنها را در روند تولید نشان می‌دهد. به‌بیان دیگر نمایشگر بیکاری و فقدان بازارهاست. جنگ‌های امپریالیستی را می‌توان به‌راستی شورش فن‌آوری دانست که در شکل «مواد انسانی» انهدام موادطبیعی را توسط جامعه نشان می‌دهند. جامعه به‌جای زهکشی رودخانه‌ها، نهری از انسان‌ها را به‌سوی سنگرها راهنما می‌شود، بمب‌های آتش‌زا را به‌روی شهرها می‌ریزد و به‌شکل سلاح‌های شیمیایی تجلی یك‌بار دیگر به‌راهی جدید سر بر می‌آورد. «Fiat Ars – Pereat Mundus»* فاشیسم چنین می‌گوید و چنانکه مارینتی پذیرفته، فاشیسم انتظار

* «هنر انجام شود، حتی اگر جهان ازمیان برود».

دارد که جنگ، لذت هنری ادراکی حسی‌را عرضه کند که به‌وسیله‌ی فن‌آوری تغییر یافته باشد. این به‌راستی کمال «هنر برای هنر» است. انسان که در دوران هومر موضوع تفکر خدایان المپ بود، اکنون موضوع اندیشه‌ی خویش شده است. از خودبیگانگی به‌آنجا رسیده که دیگر می‌تواند ویرانی خویش را همچون یك لذت زیبایی‌شناسانه‌ی کامل تجربه کند. فاشیسم می‌کوشد زیبایی‌شناسی را به سیاست وارد کند، کمونیسم تلاش دارد که سیاست را وارد زیبایی‌شناسی کند.

پانوشت‌ها

۱

البته تاریخ یك اثر هنری به‌هیچ‌رو در این دو عنصر محدود نمی‌شود. به‌عنوان مثال تاریخ پرده‌ی «ژوکوند» یا «مونالیزا» همراه است با سرگذشت نسخه بدل‌های بی‌شماری که در سده‌های هفدهم، هجدهم و نوزدهم از روی آن تهیه شده است.

۲

درست به این دلیل که اصالت نسخه بردار نیست و بازتولید نمی‌شود، تکامل گسترده‌ی برخی از روندهای فنی تکثیر درخود، مفهوم اصالت تمایزهای درونی و درجه‌بندی‌های خاص ایجاد کرده است. در این مورد تجارت آثار هنری نقش مهمی ایفاء کرده است. اختراع کنده‌کاری روی چوب به‌مفهوم اصالت ـ از سرچشمه‌ی آن ـ ضربه‌زده است، مقصودم از زمانی است که هنوز اصالت مفهومی تکامل یافته نبود. به‌راستی یك تصویر مریم باکره که در سده‌های میانه ترسیم شده در آن زمان هنوز فاقد «اصالت» بود. تنها در سده‌های بعد و به‌ویژه در سده‌ی نوزدهم مفهوم «اصالت» برجسته شد.

۳

حتی حقیرترین اجرای تآتری فاوست در تماشاخانه‌ی شهری کوچك عالیتر

از فیلمی است که از روی فاوست بسازند* چرا که از دیدگاه آرمانی، هم آورد با نخستین اجرای آن در وایمار است. تمامی آن محتوای سنتی که ویژه‌ی تآتر است و به بازی هنرپیشه‌ها مربوط می‌شود (مثلاً این نکته که دوست سال‌های جوانی گوته یعنی یوهان هاینریش‌مرک در شخصیت مفیستو پنهان شده) در سینما ارزش خودرا ازدست می‌دهد.

۴

اینکه چیزها «به‌گونه‌ای انسانی» به توده‌ها نزدیکترشوند، شاید بدین‌معنی باشدکه دیگرنقش اجتماعی آنهارا به‌حساب نمی‌آوریم. هیچ تضمینی وجود ندارد که یك نقاش امروزی، هنگامی که تصویر یك پزشك مشهور را پشت میز صبحانه درمیان افراد خانواده‌اش ترسیم می‌کند، نقش ویژه‌ی اجتماعی او را بیشتر ازیك نقاش سده‌ی شانزدهم نشان دهد. پرده‌ی رامبراند یعنی درس تشریح را به‌یادآوریم که به تماشا گران دورانش پزشکانی که در حال تمرین هنر خویش هستند را نمایش می‌دهد.

۵

تعریف تجلی همچون «ظهور چیزی دور ازدست، هرچه هم که فاصله اندك باشد» بیانگرچیزی جزقاعده بندی پرسش ارزش آیینی اثرهنری درمقولات زمان و مکان نیست. فاصله درمقابل نزدیکی به‌کار می‌رود. چیزی که به گونه‌ای‌اساسی دوراست دست آمدنی نیست. دست‌یافتنی‌نبودن، به‌راستی‌منش عمده‌ی تصویرآیینی‌است. تصویرآیینی بنا به‌ماهیت‌خود «دور ازدست، هرچه هم که فاصله‌اندك‌باشد» به‌نظرمی‌آید. می‌توان به‌واقعیت مادی‌موضوع نزدیك شد، اما این نکته به منش «دور از دسترس قرارگرفتن» آن لطمه نمی‌زند.

۶

تا آن حدکه ارزش‌آیینی نقاشی دنیوی می‌شود مبنای عقیدتی یکه‌بودن بنیانی

* به احتمال قوی بنیامین اینجا فیلم فاوست اثر مورنائو رادرنظر دارد.

آن ویژگی خود را ازدست می‌دهد. یکه بودن پدیده‌ی حاکم در تصویر آیینی جای خود رادرذهن تماشاگرهرچه بیشتر به یکه بودن‌تجربی آفریننده یا دستامدهای آفرینش او می‌دهد. بدین‌سان مفهوم اصالت همواره از حد ضمانت شناخت سرچشمه‌می گذرد (مثال روشنگر را می‌توان‌از گردآورنده آثار هنری مشهور زد، که اوهرگز نشانه‌ی «شیئی‌پرستی» [Fetishism] را از دست نمی‌دهد و با مالکیت اثر هنری به‌راستی که درنیروی آیینی آن سهیم می‌شود.) با این همه، نقش مفهوم اصالت درگستره‌ی هنر مبهم باقی می‌ماند. بادنیوی شدن هنر، اصالت جای ارزش‌آیینی اثرهنری رامی گیرد.

۷

درمورد سینما، تکثیر مکانیکی برخلاف‌آنچه درادبیات ونقاشی‌می گذرد تنها یک‌شرط خارجی برای توزیع وسیع‌آن به‌حساب نمی‌آیند. تکثیر مکانیکی درذات فن تولید فیلم نهفته است. این روش‌نه‌تنها‌به توزیع‌وسیع به‌کامل‌ترین‌شکل آن‌امکان می‌دهد بل به‌راستی موجد آن نیز می‌شود. زیرا هزینه‌ی تهیه‌ی یك فیلم چندان بالاست‌که شخصی‌که به‌عنوان مثال می‌تواند یك‌پرده‌ی نقاشی‌راخریداری‌کند قادر به‌خرید یك فیلم‌نیست. درسال ۱۹۲۷ محاسبات نشان دادکه فیلم بلند برای بازگشت مخارج خودباید نـه‌میلیون تماشاگر بیابد. با فیلم گویا، مشکل در توزیع‌بین‌المللی فیلم پیش‌آمد. چرا که تماشاگران فیلم به دلیل تمایززبانی، محدود می‌شدند. این نکته‌با تاکید فاشیسم بر منافع ملی همزمان شد. اینجا باید به فاشیسم بیشتر تاکیدکرد تا به‌آن مانعی‌که ناشی از تمایز زبانی‌بود، چراکه مـورد اخیر به‌سرعت با پیدایش Synchronization* به حداقل رسید. همزمانـی دوپدیده را می‌توان مرتبط به‌رکود اقتصادی دانست. همان آشوبی‌که درگستره‌ی‌وسیع تلاش برای حفظ ساختار مالکانه‌ی موجود را صرفاً ازراه‌کاربرد زورناب

* Synchronization؛ همزمانی، به معنای افزودن برگردان مکـالمات و گفتار (به‌صورت زیرنویس) یا تغییرنوارصوتی‌فیلم‌وبرگردان زبان فیلم (آنچه که فن دوبلاژ می‌خوانیم).

امکان‌پذیر کرد، سرمایه‌ی سینمایی را نیز به سوی فیلم گویـا رهنمون شد. پیدایش فیلم‌های گویا، آسودگی موقتی را موجب شد، نه‌تنها به‌این دلیل که توده‌ها را دوباره به‌تالارهای سینما کشید، بل ازاین‌رو که سرمایه‌ی‌جدیدی از ترکیب صنعت برق باصنعت سینما را ایجادکرد. بدین‌سان بـه‌چشم‌ناظر خارجی چنین می‌آیدکه سینمای گویا منافع ملی را رشد داده است، اما از دیدگاه‌کسی که در جریان‌کارهست،سینمای گـویـا رونـد بین‌المللی شدن سرمایه‌ها را افزایش داد.

۸

این قطب‌گذاری نمی‌تواند توسط زیبایی‌شناسی ایدآلیستی ایجادشود.چرا که مفهوم زیبایی درایدآلیسم،این دوقطب را به‌صـورت دوواحد درنظـر نمی‌گیرد (و در نتیجه تمایز آنها را مطرح‌نمی‌کند.) اما در فلسفه‌ی هگـل این تمایز تاآن حدی‌که می‌تواند در محدوده‌ی ایدآلیسم‌مطرح شود، یافت شدنی است. از درس‌هایی بر فلسفه‌ی تاریخ او بازگو می‌کنیم: «تصاویر از گذشته‌های دورشناخته شده‌اند. پارسایی و تقوا از دوره‌های آغازیـن‌به آنها همچون موضوع پرسش نیازمندبودندولی این‌کار را بدون تصاویـر زیباانجام می‌دادند.درهرپرده‌ی‌زیبای‌نقاشی‌چیزی غیرروحانی،وصرفأخارجی وجود دارد، هرچند روح آن با انسان ازراه زیبایـی‌آن سخن مـی گوید. نیایش، برعکس، با اثر هنری تنها همچون یك موضوع برخورد می‌کند... هنرهای تجسمی ازکلیسا برخاسته‌اند، هرچندکه فراسوی اصـل هنری خود می‌روند.» قطعه‌ی زیر را نیز می‌توان در درس‌هایی برزیبایی شناسی یافت، می‌بینیم‌که هگل اینجا نیزپرسش را مطرح‌کرده است: «ما دیگر دردورانی زندگی نمی‌کنیم‌که آثارهنری را چونان مواردی مقدس‌که استحقاق نیایش ما را داشته باشند، بنگریم ونسبت به آنهـا احساس احتـرام داشته باشیم. تاثیری‌که این‌آثار در ما می‌آفرینند عمیق‌تر از تاثیر [یك موضوع آیینی] است و هیجانی راکه موجب می‌شوند برتر و عالیتر ازآن موضـوع‌آیینی است.» گذر از نخستین شکل پذیرش [اثـر هنری] به‌شکل دوم‌آن،تـاریخ پذیرش هنری درکل راشکل می‌دهد. جدا از این، نوسان میان این دو قطب

پذیرش [یعنی پذیرش آیینی و پذیرش نمایشی] را می‌توان در مورد هر اثر هنری نشان داد. به تصویر مریم مقدس سیستین* دقت کنیم. پس از پژوهش هوبرت گریم دیگر دانسته‌ایم که پرده‌ی سیستین اساساً به‌منظور نمایش به همگان کشیده‌شده بود. پژوهش گریم در پی یافتن پاسخی قانع کننده به این پرسش انجام گرفت که: به چه دلیل در پایین پرده‌ی نقاشی [زیر پای مریم مقدس و مسیح نوزاد] دو فرشته‌ی کوچك قرار دارند؟ گریم سپس پرسید که به چه دلیل رافائل با دو پرده‌ی سراسری جوانب آسمان را پوشانده است؟ پژوهش او نشان می‌دهد که تصویر مریم مقدس برای نمایش در آرامگاه پاپ سیستوس سفارش داده شده بود. سنگ گور پاپ که در گوشه‌ای از نمازخانه‌ی پیترقدیس قرار دارد در یك فرورفتگی روی دیوار پرده‌ی رافائل نصب شده بود. رافائل مریم مقدس را چنان ترسیم کرده که گویی از این فرورفتگی دیوار که جوانب آن با پرده‌ی سبز مزین شده است، به میان ابرها می‌رود. در مراسم سوگواری پاپ سیستوس، ارزش نمایشی درخشان پرده‌ی رافائل نمایان شد. مدت‌ها بعد پرده را در محراب کلیسای رهبانان سیاه در پیاچنزا قرار دادند. دلیل این تبعید را باید در باورهای آیینی رم یافت که استفاده از پرده‌های نقاشی که در مراسم سوگواری نمایش داده شده‌اند را پس از پایان مراسم نمی‌پذیرفت. این قاعده تا حدودی از روش مبادله‌ی پرده رافائل کاست. با این همه برای حفظ این ارزش دربار پاپ با تسامح ضمنی مقرر داشت که پرده‌ی رافائل در محرابی از یك کلیسا قرار گیرد. پرده، بدین‌سان، به کشیش‌های شهری در یك ایالت دور دست سپرده شد.

۹

برتولت برشت، درزمینه‌ای دیگر، اندیشه‌ای مشابه را بیان کرده است: «از

* پرده‌ی مریم مقدس سیستین اثر رافائل است و می‌گویند که به سال ۱۵۱۶ پایان یافته است. نام اثر از صومعه‌ی سن سیستو گرفته شده و اکنون در موزه‌ی درسدن قرار دارد.

آنجا که اثر هنری بدل به کالا شده است، ما باید این مفهوم را با دقت زیاد اما بی‌هراس از اینکه مبادا کارکرد آن را دگرگون کند، محو کنیم. این پله‌ای است که باید بدون موانع فکری بیهوده شود و نه همچون انحراف غیر صریح از مسیری مستقیم. آنچه که اینجا بر سر کار هنری می‌آید آن را به گونه‌ای بنیادی تغییر می‌دهد و پیشینه‌اش را تا آن حد می‌زداید که مفهوم کهن باز سر برمی‌آورد. و چرا چنین نشود، وقتی هیچ خاطره‌ای از معنای کهن خود ندارد؟»

۱۰

«فیلم می‌تواند بینشی سودمند از جزییات کنش آدمی را فراهم آورد. یا باید چنین کند... شخصیت یك فرد هرگز در حکم انگیزه‌ی کنش‌های او نیست. زندگی درونی افراد هرگز علت اصلی رفتار آنها نیست و به‌ندرت نتیجه‌ی اصلی آن محسوب می‌شود» (برتولت برشت):

Brecht: *Versuche*, P. 268.

گسترش حوزه‌ی آزمون پذیری که ابزار مکانیکی برای هنرپیشه پیش می‌آورند قابل قیاس با گسترش حوزه‌ی آزمون پذیری است که برای فرد از طریق شرایط اقتصادی ایجاد می‌شود. بدین‌سان آزمون استعداد حرفه‌ای به گونه‌ای مداوم اهمیت بیشتری می‌یابد. آنچه در این آزمایش‌ها مهم است نمایش‌های گسسته‌ی فرد است. نمای فیلم و آزمون استعداد حرفه‌ای هردو در برابر گروهی از کارشناسان شکل می‌گیرند. مدیر فیلمبرداری در استودیو مقامی مشابه آزمایشگر در آزمون‌های استعداد را داراست»

Rudof Arnheim: *Film als Kunst*, Berlin, 1932 P.176.

۱۱

دراین مورد برخی از جزییات به‌ظاهر بی‌اهمیت که در آنها کارگردان سینما از کنش‌های صحنه ای [تآتر] می گسلد، دارای اهمیت زیادی هستند. در میان این جزییات می‌توان از امکان حضور بازیگر بدون استفاده از آرایش

یادکرد. این کاری است که کارل درایر* در فیلم خود مصیبت ژندادک انجام داده است. درایر ماه‌ها به جستجوی چهل هنرپیشه‌ای برآمد که باید نقش اعضای دادگاه را ایفاء می‌کردند. جستجو در پی این هنرپیشه‌ها، همپای کنکاش جهت یافتن صحنه‌ای درست ــ که یافتن آن به هیچ رو کار ساده‌ای نیست ــ پیش رفت. درایر شباهت‌های میان هنرپیشه‌ها (در سن، ظاهر وشکل‌جسمانی) را کنار گذاشت. اگر هنرپیشه، بدین‌سان، به‌جزییات صحنه تبدیل شد، این جزییات نیز همچون هنرپیشه‌ای درفیلم نقش خود را بازی کردند. در نهایت دقت به جزییات در صحنه‌ای از یك فیلم اهمیت بیشتری [از آن شباهت‌های جسمانی] دارد. به عنوان مثال ساعتی که کار می‌کند همواره در نمایش تآتری مشکل‌ساز است. باید مانع از آن شد که ساعت، زمان را اندازه گیری کند. حتی در یك نمایش ناتورالیستی زمان‌گاهنامه‌ای بـه وسیله‌ی زمان تآتری درهم می‌شکند. اما این نکته جالب و روشنگر است که سینما می‌تواند هرگاه لازم بداند اندازه‌گیری زمان را به ساعت بسپارد. این مثال ــ بهتر از هرمثالی ــ نشان می‌دهد که در سینما بنا به شرایطی خاص، عنصر ویژه‌ای کارکرد مهمی می‌یابد. از اینجا دیگر به حکم پودوفکین** گامی بیشتر باقی نمی‌ماند کـه می‌گوید: «اجرای نقش هنرپیشه که دارای مناسبت باموضوعی خاص است و با آن شکل می‌گیرد،

* کارل درایر (۱۸۸۹ــ۱۹۶۸)، سینماگر بزرك دانمارکی. آفـریننده‌ی برخی از بزرگترین آثار هنر فیلم همچون بیوه‌ی‌کشیش، مصیبت ژندادک، دامپیر، روز خشم، اردت و گرترود.

** وسوالدوپودوفکین (۱۸۹۳ــ۱۹۵۳)؛ سینماگر شوروی. سازنـده‌ی شاهکارهایی چون مادر و توفان برفراز آسیا. او درعین‌حال یکی‌از مهمترین نظریه پردازان زیبایی‌شناسایی فیلم نیز به شمار می‌آید. پاره‌ای از آثار مهم او درکتاب زیریافتنی‌هستند:

Pudovkin. V. I: *Film Technique and Film Acting*. New York, 1976.

همواره از شگفت انگیزترین روش‌ها در فیلم‌های سینمایی به‌حساب می‌آید»*
سینما نخستین شکل هنری است که می‌تواند چگونگی تاثیر اشیاء بر آدمی را نشان دهد، از این‌رو می‌تواند به گونه‌ای کارآ به اندیشه‌ی ماتریالیستی خدمت کند.

۱۲

می‌توان تغییراتی که به دلیل تکثیر مکانیکی در روش نمایش ایجاد می‌شود را به‌سیاست نیز تعمیم داد. بحران موجود در دمکراسی بورژوایی در بر گیرنده‌ی بحران در آن شرایطی نیز می‌شود که یك عضو حکومت را به‌گونه‌ای مستقیم وشخصی در برابر نمایندگان ملت قرار می‌دهند. مجلس در حکم جمع تماشاگران اوست. اختراع دوربین و دستگاه ضبط صدا این امکان را برای هرسخنگویی ایجاد کرده‌اند که ازسوی شماری نامحدود از افراد دیده و کلامش شنیده شود. از اینرو حضور یك سیاستمدار در برابر دوربین و ابزار ضبط صدا تبدیل به نکته‌ی اصلی شده است. این فن نوین، مجلس را نیز همچون تآترخالی کرده است. رادیو و سینما نه تنها نقش ویژه‌ی هنرپیشه‌های حرفه‌ای را دگرگون کرده‌اند بل نقش‌ویژه‌ی تمام کسانی که خود را در برابر این ابزار مکانیکی قرار می‌دهند؛ از جمله حاکمین را نیز تغییر داده‌اند. هرچند وظایف حاکم و هنرپیشه تفاوت دارند اما هردو یکسان تغییر یافته‌اند. گرایش اصلی به سوی تثبیت مهارت‌های نظارت پذیر و دگرگون شونده، در شرایط اجتماعی معینی شکل گرفته است. این نکته به گزینشی نوین که مایه‌ی پیروزی ستاره‌ی سینما و حاکم مستبد است منجر می‌شوند.

* Pudovkin: *Filmregie und Filmmanuskript*, Berlin, 1928, P.126.

[امروز] منش ممتاز فنون ویژه ، از کف رفته است . آلدوس هاکسلی*
می‌نویسد : «... پیشرفت‌های فن‌آوری به ابتذال کشیده شده‌اند... روش‌های
تکثیر و استفاده از گردنده‌ها در چاپ نشریات به پیدایش اشکال بسیار
متفاوتی از نوشتار و تصویر منجر شده است. آموزش همگانی و درآمدهای
از نظر نسبی زیاد ، گروه عظیمی را به صورت مخاطب هنر ایجاد کرده‌اند،
اینان کتاب زیاد می‌خوانند و می‌توانند کتاب‌ها یا حتی پرده‌های نقاشی مورد
علاقه‌ی خود را خریداری کنند. صنعتی عظیم ایجاد شده تا این کالاها را
عرضه نماید. اما باید گفت که نیرو و توان آفریننده‌ی هنر در حکم پدیده‌ای
کمیاب است. راست این است... که در هر کشوری و در هر دوره‌ای بازده‌ی
هنر اندك بود. اما امروز به‌مراتب بیش از هر زمان دیگری نسبت آثار بی‌-
ارزش در کل بازده‌ی هنری رقم بالایی را نشان می‌دهد. علت این نکته را با
محاسبه‌ی ساده‌ای می‌توان دریافت . در طول سده‌های پیش جمعیت اروپا
اندکی بیش از دو برابر شده است. اما به‌نظر می‌رسد که میزان مواد
خواندنی و دیدنی دستکم بیست، شاید پنجاه و حتی صد بار افزایش یافته
است. اگر آفرینندگان با استعداد در جمعیتی x میلیونی رقم n را نشان
بدهند، می‌توان با تقریب گفت که در جمعیت ۲x میلیونی این رقم نیز ۲n
خواهد بود. شرایط را می‌توان چنین جمع بندی کرد: در برابر هر صفحه‌ی
چاپی یا هر تصویری که در سده‌ی پیش عرضه می‌شد امروز بیست یا حتی صد
صفحه چاپ می‌شود، اما در برابر هر آفریننده‌ی با استعداد آن سده، امروز
تنها دو آفریننده‌ی با استعداد می‌توان یافت. البته به شکرانه‌ی آموزش
همگانی بسیاری از استعدادهای نهفته که در گذشته به‌کار نمی‌آمدند امروز

* آلدوس هاکسلی (۱۸۹۴ـ۱۹۶۳)، نویسنده‌ی انگلیسی. کتاب او دنیای
شجاع نوین شهرت جهانی یافته است. او جدا از داستان‌هایش به‌عنوان رساله ـ
نویس زبردستی نیز شهرت یافته است. بنیامین اینجا از کتاب او فراسوی
خلیج مکزیک بازگفت آورده است.

می‌توانند خود را نشان دهند. فرض کنیم که امروز سه یا چهار فرد با استعداد در برابر هر فرد مستعد سده‌ی پیش وجود دارند. باز می‌توان گفت که مصرف مواد خواندنی و دیدنی هنوز بارها بیش از تولید طبیعی آفرینندگان مستعد آنهاست. مساله در مورد موارد شنیدنی نیز چنین است. گرامافون و رادیو انبوهی از شنوندگان را آفریده‌اند که نیازمند حجمی از موسیقی هستند که بارها بیش از رشد جمعیت و نتیجه‌ی طبیعی آن، یعنی پیدایش موسیقی‌دانان با استعداد است. پس در تمامی هنرها بازده آثار مبتذل از نظر مطلق و نسبی به مراتب از بازده آنها در سده‌های پیش بیشتر شده است و تا زمانی که جهان به مصرف کنونی و بیش از حد موارد خواندنی، دیدنی و شنیدنی ادامه دهد وضع چنین باقی خواهد ماند»* به راستی که این شیوه‌ی دریافت مسایل به هیچ‌رو شیوه‌ای پیشرو محسوب نمی‌شود.

۱۴

شجاعت یك فیلمبردار به راستی قابل قیاس با شجاعت یك جراح هست. لوك دورتن درمیان انواع مهارت‌های ویژه، آن دسته را برتر می‌داند که با مهارتی که «در زمان یك عمل جراحی دشوار مورد نیاز است» قابل قیاس باشند: «به عنوان مثال از عمل جراحی در حوزه‌ی تخصصی گوش و گلو و بینی یاد می‌کنم، عمل لایه‌های بینی و حنجره که به حرکات پیچ در پیچ دست نیاز دارد و باید به شیوه‌ی غیر مستقیم یعنی از طریق تصویری که در دستگاهی ویژه می‌افتد انجام شود. باز می‌توانم از عمل گوش یاد کنم که انجام آن به ظرافتی دست کم در حد دقت یك ساعت ساز نیازمند است. شگفت آور است که، آن که می‌خواهد بدن دیگری را بهبود بخشد تا چه حد نیازمند مهارت در عملیات بندبازانه‌ی عضلانی است. کافی است عمل روی

* A. Huxley, *Beyond The Mexique Bay*, London, 1949, P. 274.

چاپ نخست این اثر به سال ۱۹۳۴ پایان یافت.

چشمی که آب مروارید آورده را به‌یاد آوریم، خاصه آنجا که سروکارمان با نسج‌های مرطوب است و یا عمل در وریدهای شکم را.»

۱۵

چنین شیوه‌ی نگرشی شاید به‌نظر زیاده از حد ابتدایی بیاید، اما چنانکه نظریه پرداز بزرگ لئوناردو داوینچی نشان می‌دهد، شیوه‌های ابتدایی و خام مشاهده و دقت می‌توانندگاهی به‌کار آیند. داوینچی موسیقی و نقاشی را چنین باهم قیاس کرده است: «اعتبار نقاشی از موسیقی بیشتر است چرا که نقاشی برخلاف موسیقی بداقبال، ناچار نیست که درهمان لحظه‌ی زاده شدن بمیرد... موسیقی در لحظه و کنش پیدایی خود از میان می‌رود و در مقامی فروتر از نقاشی قرار می‌گیرد که به‌یاری لاک‌های ویژه جاودانه می‌شود.»

۱۶

در این مورد نقاشی رنسانس امکان قیاسی روشنگر را فراهم می‌آورد. تکامل بی‌همتای این هنر و منش مهم آن استوار به درهم شدن تعدادی از علوم نوین و یا دستکم داده‌های علمی نوین بود. نقاشی رنسانس از کالبد شکافی بدن، علم بینایی، ریاضیات، هواشناسی و نظریه‌ی رنگ‌ها بهره برده است. پل‌والری نوشته: «آیا نزدما چیزی‌ازتلاش شگفت‌آور لئوناردو که نزد او نقاشی در حکم هدفی متعالی و واپسین شکل‌ظهور دانش بود، باقی مانده است؟ لئونارد باور داشت که نقاشی دانشی همگانه را طلب می‌کند و او هرگز از تحلیلی نظری که چه بسا به چشم ما بد دلیل ژرفا و دقت خودگیج کننده می‌آید شانه خالی نکرد.» (مقاله‌ی والری درباره‌ی کورو)*

* Valery : *Pieces sur L'art* , Paris ,1931, P. 191.

آندره برتون گفته : «اثر هنری تنها زمانی با ارزش محسوب می‌شود که از ارتعاش‌های آینده به لرزه افتد.» به راستی تمامی اشکال پیشرفته‌ی هنری سه مسیر تکاملی را می‌پیمایند. نخست، فن‌آوری پیدایش شکل مفروض و پیش‌بینی شده‌ای از هنر را موجب می‌شود. پیش از پیدایش سینما کتاب‌های مصوری وجود داشتند که بافشار انگشت شصت ورق می‌خوردند و بدین‌سان مسابقه‌ی مشت زنی یا مسابقه‌ی تنیس را نشان می‌دادند. آنگاه چرخنده‌های تصویری به بازار آمدند که تصاویر آنها گرد یک محور می‌گشتند. دوم، اشکال سنتی هنر در پله‌ای از تکامل خود نتایجی را به بار می‌آورند که بعدها با اشکال نوین هنری ــ به شکلی بیهوده ــ همراه می‌شوند. پیش از ظهور سینما، نمایش‌های دادائیستی کوشیدند تاواکنشی درتماشاگران ایجاد ایجاد کنند که بعدها چاپلین از راهی به مراتب طبیعی‌تر به انجام آن موفق شد. سوم، تغییرات اجتماعی غیرقابل پیش‌بینی، معمولاً تغییری در توان پذیرش [مخاطبین هنر] ایجاد می‌کنند که به ظهور شکل نوینی ازهنر منجر می‌شود. پیش از اینکه سینما تماشاگران خودرا بیافریند تصاویری که دیگر ساکن نبودند توجه بسیاری را به‌خود جلب کردند. این‌تصاویر را کایزر ــ پانوراما* می‌خواندند. اینجا عده‌ای در برابر یک پرده گرد می‌آمدند که به آن استروسکوپ‌ها (دوربین‌های دو دهنه) نصب شده‌بودند. هر استروسکوپ به‌سوی یک تماشاگر جهت داشت. از طریق روندی خودکار تک تصویر به سرعت در برابر استروسکوپ ظاهر می‌شد و سپس راه را برای تصویر بعدی می‌گشود. ادیسون نیز از ترفندی مشابه استفاده کرد و نخستین نوار فیلم راتهیه کرد (پیش‌از آنکه پرده‌ی سینما یا دوربین اختراع شده‌باشد.) این نوار به گروهی کوچک نشان داده شد و از برابر دستگاهی روشن

* «چشم‌انداز قیصری» (Kaiserpanorama) که به فرانسه آن را چشم‌انداز امپراتور می‌خوانند. ظاهراً نخستین تماشاگران آن را باید در دربارهای اروپای دهه‌ی ۱۸۷۰ جستجو کنیم.

می‌گذشت و گرد ماسوره‌ای می‌پیچید. برقـراری کایزر پانوراما به روشنی دیالکتیک تکامل را نشان می‌دهد. پیش از اینکه سینما تماشاگران را به معنای راستین واژه، همگانی کند، نگرش فردی به تصویر در ستروسکوپ (که به‌سرعت استفاده از آن‌کنار گذاشته شد) سربرآورد، باهمان شدتی که قابل‌قیاس با کارکشیش است، زمانی‌که تندیس یک قدیس را در سردابه‌ای تماشا کنند.

۱۸

الگوی تئولـوژیـک این اندیشه، آگاهی به تنهایی با خدای خویش‌است. این آگاهی در دوران شکوفایی بورژوازی چندان انسان را نیرومند کرد که توانست از بند قیمومت سلسله مراتـب رهـا شود. در دوران زوال بورژوازی این آگاهی باید این گرایش درونی و پنهان را نیز به حساب می‌آورد: جدا ساختن آن نیروهایی‌که فرد در نزدیکی و مناسبت خود با خداوند درک می‌کند از مسایل همگانی.

۱۹

سینما هنری‌است‌که با هراس روز افزون انسان نوین ــ برآمده از رویا ــ رویی بازندگی ــ و با نیاز انسان به‌شرکت در تاثیر تکان‌دهنده‌ی هماهنگیش با مخاطراتی‌که او را محاصره‌کرده‌اند خواناست. سینما با تغییرات ژرف ادراك حسی، تغییراتی‌که در گستره‌ی فردی، درانسان‌کوچه وبازار درکلان شهرها و در گستره‌ی تاریخی به‌وسیله‌ی هر شهروندامروزی تجربه می‌شود، هماهنگ است.

۲۰

کوبیسم و فوتوریسم نیز از سینما بسیار آموخته‌اند. هردو همچون تلاش‌های ناکامل هنری برای همخوان‌کردن فراگیری واقعیت به وسیله‌ی ابزار جلوه‌کرده‌اند. برخلاف سینما، این دو مکتب کوششی در این راه نکردند که ابزار را در خود برای بیان هنری واقعیت به‌کار گیرند، اما کوشیدند

تا خود ضابطه‌ای در بیان مشترک هنر و ابزار گردند. درکوبیسم این اخطار که ابزار از نظر ساختاری استوار به بازی‌های بینایی هستند نقش عمده‌ای دارد، در فوتوریسم این اخطار که نتایج ابزار مهم هستند همان نقش را دارد.

۲۱

اینجا اشاره به یك منش مهم فنی روشنگر خواهد بود، خاصه با توجه به فیلم‌های خبری و اهمیت تبلیغات می‌توان اعتبار آن منش را باز شناخت. تولید انبوه به‌گونه‌ای‌عمده استوار به تکثیر توده‌هاست. رژه‌های بزرك، گردهم‌آیی‌های‌عظیم، رخدادهای‌ورزشی وجنگ که همگی امروز به‌وسیله‌ی دوربین وصدا حفظ می‌شوند (و توده‌ها خویش را درآنها باز می‌یابند) رابطه‌ای تنگاتنگ با تکامل فنون تکثیر و عکاسی دارند. جنبش‌های توده‌ای از راه دوربین بهتر درك می‌شوند تا از راه چشم غیرمسلح. چشم‌ها بهتر از چشم پرندگان گرد هم‌آیی صدها هزار نفر در یك مکان را ثبت نمی‌کند. و حتی اگر بتوان چشمی چون دوربین سینما را برای آدمی متصور شد، تصویری که دراین چشم بازتاب می‌شود، به آن شکل که یك تصویر منفی بزرگ می‌شود نمی‌تواند بزرگ شود. این نکته بدین معنی است که جنبش‌های توده‌ای و ازجمله جنگ آن شکلی از رفتار آدمی هستند که به گونه‌ای خاص مساعد ابزار فنی محسوب می‌شوند.

نمایه

فهرست کتابهای نشر تندر ۱۳۶۶*

* در این فهرست کتابهایی که در مراحل مختلف نشر (ویرایش، حروفچینی و . . .) قرار دارند، نیز نامشان آمده است. آوردن نام کتابهای در دست انتشار برای پرهیز از دوباره‌کاری، درمورد آثار ترجمه‌شده، و آگاهی خواننده از برنامهٔ انتشاراتی ماست.

جهان داستان

کتاب	مترجم	وضعیت
۱. قصه‌های بابام ارسکین کالدول	ترجمهٔ احمد شاملو	(نایاب)
۲. بابک (چاپ سوم) جلال برگشاد	ترجمهٔ رحیم رئیس‌نیا و رضا انزابی	(نایاب)
۳. بارون درخت‌نشین ایتالو کالوینو	ترجمهٔ مهدی سحابی	۴۰۰ ریال
۴. سنگرهای برلین کلاوس نیوکراتس	ترجمهٔ ع. بایرام	(نایاب)
۵. ضیافت گراهام گرین	ترجمهٔ حسن صالحی	۳۰۰ ریال
۶. مارتین ایدن جک لندن	ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی	(نایاب)
۷. بیلیارد در ساعت نه‌ونیم هاینریش بل	ترجمهٔ فریده شبانفر	(حروفچینی)
۸. شیطان دربهشت هنری میلر	ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی	(آماده چاپ)
۹. همزاد داستایوسکی	ترجمهٔ ناصر موذن	(حروفچینی)
۱۰. داستانهای بوگولما یارسلاو هاشک	ترجمهٔ مازیار حداد	(حروفچینی)

۱۱. پی‌پر کوچولو
آناتول فرانس — بهروز پور دوست — (حروفچینی)

۱۲. خورشیدشاه و عیاران
بازنوشتهٔ مصطفی اسلامیه از "سمک عیار" — (حروفچینی)

جهان تازهٔ داستان

۱. بچه‌های نیمه‌شب (چاپ دوم)
سلمان رشدی — ترجمهٔ مهدی سحابی — ۹۵۰ ریال

۲. شرم
سلمان رشدی — ترجمهٔ مهدی سحابی — (نایاب)

۳. آسوده‌خاطر
کارلوس فوئنتس — ترجمهٔ محمد امینی لاهیجی — ۴۲۵ ریال

۴. مرگ آرتمیوکروز
کارلوس فوئنتس — ترجمهٔ مهدی سحابی — ۵۵۰ ریال

۵. یک روز زندگی
مانلیو آرگوئتا — ترجمهٔ زهره زاهدی — ۵۵۰ ریال

۶. شهربندان
جواد مجابی — (آماده چاپ)

۷. آئورا
کارلوس فوئنتس — ترجمهٔ عبداله کوثری — (آماده چاپ)

۸. راهنما
نارایان — ترجمهٔ مهدی غبرایی — (ویرایش)

جهان هنر و اندیشه

۱. تاریخ رئالیسم
بوریس ساچکوف — ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی — ۵۰۰ ریال

۲. صدسال داستان‌نویسی در ایران
حسن عابدینی — (آماده چاپ)

۳. نشانه‌ای به رهایی
والتر بنیامین — ترجمهٔ بابک احمدی — (آماده چاپ)

۴. رئالیسم
لیندا ناکلین — ترجمه پریوش بوغاری — (آماده چاپ)

۵. جامعه‌شناسی هنر
ژان دووینیو — ترجمهٔ مهدی سحابی — (در دست ترجمه)

جهان کودک و نوجوان
(ادبیات و روانشناسی کودکان و نوجوانان)

۱. چطور با بچه‌ها حرف بزنیم
گابریل دلاپهانا — ترجمه مهناز ملکی معیری — (آماده چاپ)

۲. چگونه به کودک خود خواندن بیاموزیم
گلن دومن — ترجمه زهره زاهدی — (ویرایش)

۳. با بالهای بلند آرزو
ولادیمیر کیسلیوف — ترجمهٔ آزیتا نهچیری — (نایاب)

۴. داستان عجیب سلطان زیر زمین
کریستینه نوستلینگر — ترجمهٔ ماندانا سمیعی — ۲۲۰ ریال

۵. چارلی و کارخانه شکلات‌سازی
روالد دال — ترجمه الکساندر تمرز — (ویرایش)

۶. **شوخی با ریاضیات و فیزیک**
پرلمان — ترجمهٔ افشین آزادمنش — (ویرایش)

شعر

۱. **از هوا و آینه‌ها**
احمد شاملو — (نایاب)
۲. **برگزیدهٔ اشعار**
احمد شاملو — (نایاب)
۳. **فصلهای درون**
جوانگ دزو — ترجمهٔ هرمز ریاحی و بهزاد برکت — (آماده چاپ)

روانشناسی و فلسفه

۱. **مسائل فلسفی و روش‌شناختی نظریهٔ عمومی سیستمها**
بلاوبرگ وسادوسکی — ترجمه کیومرث پریانی — (نایاب)
۲. **فلسفه چیست؟**
مارتین هایدگر — ترجمه مجید مددی — (آماده چاپ)

جامعه‌شناسی، مردمشناسی

۱. **پایان یک رویا**
جان نیهارد — ترجمهٔ ع. پاشائی — ۵۰۰ ریال
۲. **مرگ در خانوادهٔ سانچز**
اسکار لویس — ترجمهٔ لیلی نوربخش — ۲۷۵ ریال

اقتصاد و سیاست

۱. **تاریخ اقتصادی شوروی**
آلک نوو — ترجمهٔ پیروز اشرف — ۶۵۰ ریال
۲. **فرهنگ شرکتهای چندملیتی**
شارل هانری فورود — ترجمه مهشید ملکی معیری — (نایاب)
۳. **وابستگی و توسعه در امریکای لاتین**
کاردوز وفالتو — ترجمهٔ فرخ حسامیان و دیگران — ۲۲۵ ریال
۴. **فرهنگ علوم سیاسی**
علی آقابخشی — ۶۵۰ ریال
۵. **ریگان با مردم امریکا چه می‌کند**
ترجمه صدیقه محمدی و رضا انزابی — (زیر چاپ)

علم و فن

۱. **برنامه‌ریزی خطی (چاپ دوم)**
هلییر و لیرمن — ترجمه محمد مدرس و اردوان آصف‌وزیری — (زیر چاپ)
۲. **نظریهٔ عمومی سیستمها**
لودویگ فون برتالنفی — ترجمه کیومرث پریانی — ۹۰۰ ریال

تاریخ، زندگینامه، سفرنامه

۱. **سفرهای مارکوپولو**
ویراسته مانوئل کومروف — ترجمه فرزاد سعیدی — (ویرایش)
۲. **ساندینو**
گریگوریو سلسر — ترجمه محمدحسین آریا — (حروفچینی)
۳. **پدرم رنوار**
ژان رنوار — ترجمه مینو خواجه‌الدینی — (حروفچینی)